Das

Schauspielwesen.

Dargestellt

auf dem Standpunkte der Kunst,
der Gesetzgebung und des Bürgerthums.

Von

Hebenstreit.

Vom

Standpunkt heutiger Wissenschaft und Civilisation

beurtheilt

von

Dr. **H. Th. Rötscher.**

Aus den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik besonders abgedruckt.

Berlin,
In Commission bei Wilhelm Besser.
1843.

Landesbibliothek

Das Schauspielwesen. Dargestellt auf dem Standpuncte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums. Von Wilhelm Hebenstreit. Wien, 1843. Friedr. Beck's Universitäts-Buchhandlung.

Es gehört zu den unerquicklichsten Momenten der wissenschaftlichen Thätigkeit, mitten im Strom der Geistesentwicklung, in dem Fortschritt der Erkenntnifs, auf Erscheinungen zu stofsen, welche sich uns mit Dummdreistigkeit in den Weg stellen und die Prätension machen, uns auf einen Augenblick in unserer Bewegung Halt zu gebieten. Die Dummdreistigkeit ist, wie im Leben, so in der Wissenschaft das täppische Zufahren eines Menschen, der nicht weifs, in welchem Kreise er sich befindet, der sein Verhältnifs zur Welt und seiner Umgebung verkennt, da familiär thut, wo sich achtungsvolle Scheu geziemt, weil er keine Ahnung hat von den Mächten, welche regieren, und der daher zu scharfer Anrede und einer rücksichtslosen Declaration seiner Ungebühr herausfordert. So lästig und mifsliebig es ist, die Wissenschaft kann sich bisweilen der Aufgabe nicht entziehn, auf solche Anmafsung ernsthaft einzugehn und sie gra-

dazu vor die Thür zu stellen. Diese Aufgabe wird um so dringender, je rücksichtsloser ein Individuum auftritt, je mehr es sich sogar durch den Schein einer gewissen Gelehrsamkeit das Ansehn wissenschaftlicher Ebenbürtigkeit zu geben bemüht ist. Wenn es bei dieser Art der Thätigkeit einen Trost giebt, so ist es der, dafs man in solcher Gestalt immer zugleich eine *ganze Gattung* trifft, welche bei dem Anblick des vorlauten Eindringlings zunächst im Hintergrunde greinend dasteht, um sich an der Verlegenheit zu weiden, welche die täppische Figur der Gesellschaft bereiten werde, weil jene selbst mit ihr die Stufe der Cultur theilt, ohne sich doch offen dazu zu bekennen. Pflicht aber wird es sogar, einer solchen Erscheinung gradezu auf den Leib zu gehn, wenn sie sich auf einem Gebiete zeigt, wo sie nicht nur theoretische Interessen berührt, sondern auch *praktische Folgerungen* zieht, welche eine *kostbare Errungenschaft der Civilisation wieder in Frage zu stellen und immer dringender werdende Umgestaltungen zu hemmen drohen.* Denn es ist eine alte Erfahrung, dafs die sogenannten praktischen Leute sich gern ein theoretisches Ruhekissen suchen, um sich in ihrer Gedankenfaulheit gemächlich darauf zu wiegen. Darum allein nehmen wir das gegenwärtig zu beurtheilende Werk so ernsthaft, während es, als rein wissenschaftliches Erzeugnifs betrachtet, eine spöttische Abfertigung verdiente.

Es fordert eine nicht geringe Selbstverleugnung, sich plötzlich in eine Denk- und Anschauungsweise hineinzuversetzen, welche mit Ernst, Gravität und Pathos vorgetragen, sich wie die Sprache eines Lebenden ausnimmt und doch nur der dumpfe Klang einer aus dem Grabe herübertönenden Stimme ist. Es fällt

uns schwer, uns in das naive Bewufstsein des Kindes zu versetzen, welches Objecte und Fragen ernsthaft behandelt, die uns schon längst zu einem Spielwerk herabgesunken sind, aber wir haben dabei immer einen gewissen Genufs, indem die Anschauung des Kindes keine andere sein kann, und wir es selbst über diese Stufe seines Bewufstseins naturgemäfs hinausführen können. Wenn aber ein ergrautes Geschöpf die Sprache des Kindes führt, mit dem Glauben, die Sprache eines Mannes zu führen, so ist dies ein widerwärtiges Schauspiel. Wer nun etwas in der Wissenschaft und im Weltbewufstsein durchaus Ueberwundenes, einen von dem Geiste völlig verlassenen Standpunct, wie etwas Gegenwärtiges behandelt, es mit dem Pathos gegenwärtiger Geltung vorträgt, welche sogar praktische Ergebnisse nach sich ziehn soll, der ist durch den Contrast seines Ernstes mit dem ihn verspottenden Bewufstsein der Welt, in die er versetzt ist, theils eine komische Figur, theils durch die Reflexion auf die Pflicht eines Jeden, die vernehmliche Stimme des fortschreitenden Geistes nicht zu überhören, eine traurige — keine tragische Gestalt. Mit solcher Erscheinung haben wir es gegenwärtig zu thun. Das Buch des Hrn. Hebenstreit setzt sich nämlich kein geringeres Ziel als die Kunst der dramatischen Darstellung aus der Reihe der Künste ein für allemal auszustreichen, sie in die Klasse der Handwerke zu verweisen, und knüpft daran die nicht weniger gewichtige praktische Folge, die staatsbürgerliche Stellung der Schauspieler wo möglich wieder zu einer völlig rechtlosen zu machen, das kaum überwundene Vorurtheil gegen diesen Stand wieder zu fixiren, mit einem Worte, denselben gleichsam in den Pariazu-

stand vergangener Zeiten zurückzudrängen. Unser Verf. erstrebt dieses Resultat sogar mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit; er kann sich kaum genugsam in gehässigen, verbissenen Wendungen ergehn, um seinem Unmuth gegen die Thätigkeit und die gegenwärtige Stellung der dramatischen Künstler Luft zu machen; ja er hascht oft mit einer Art Grimm nach dem herabwürdigendsten Ausdruck und geniefst sich förmlich in dieser Bemühung, den Stachel seines Zorns tief in das Fleisch der Verfolgten zu drücken. Wüfste man es nicht besser, man könnte im ersten Augenblick auf die Vermuthung kommen, der Verf. sei selbst ein talentloser Schauspieler, der sich für mifslungene Versuche, für vergeblich erstrebte Lorbeeren, für manchen bösen Abend dadurch rächen wolle, dafs er nun seine Kunst selbst aus der Reihe der Künste ausstreichen und den ganzen Stand wieder rechtlos machen möchte.

Wir wollen, ehe wir in das Einzelne eingehen, ein Bild des Standpuncts und der Methode vorliegenden Werks in den allgemeinsten Umrissen zu geben versuchen. Ein Denken, welches diesen Namen verdient, ist nie die Sache unseres Verf.'s gewesen; davon giebt zunächst die ganz zusammenhanglose Weise seines Verfahrens Zeugnifs. Es sind in seinem Buche Aufsätze beliebig aneinandergereiht, zwischen denen auch nicht die geringste organische Verbindung stattfindet. Man kehre die Ordnung um, und sie werden, jeder an einem andern Orte, dieselbe Dignität haben. Da sehn wir rein praktische Fragen über Privat- und Liebhaberbühnen und deren Verhältnifs zur Sittlichkeit, über Benefiz-Vorstellungen und deren Einfluss auf Schauspieler, mitten zwischen die eigentlichen Lebensfragen

gestellt und die Untersuchung der letzteren ganz willkührlich unterbrochen. Dieselbe anarchische Bewegung, wie im Ganzen, herrscht in den einzelnen Aufsätzen selbst. Keine Spur eines fortleitenden Gedankens, einer logischen Nothwendigkeit; alte abgestandene Notizen, wie etwa über den Ursprung des antiken Dramas, oder über die Forderungen der Alten an den Schauspieler, werden von Räsonnements oder von Referaten Anderer, und deren Kritik abgelöst, ohne dafs uns Haltpuncte, welche das Dargestellte zusammenfassen und die Basis einer neuen Entwicklung geben, dargeboten werden. In einem Werke, welches grofse Fragen der Kunst und des Lebens zu lösen verheifst, ist uns kaum eine ähnliche Willkühr der Behandlung vorgekommen. Damit steht das wissenschaftliche Bewufstsein unsers Verf.'s, die Quellen, aus denen er seine Kraft schöpft, das Zeughaus, aus welchem er seine Waffen nimmt, auf gleicher Höhe. Die Methode und der wissenschaftliche Standpunct unsers Verf.'s decken einander vollständig.

Unser Verf. steht nämlich in Bezug, sowohl auf seine ganze Denk- und Anschauungsweise, wie auf das Material, über welches er gebietet, durchaus aufserhalb der Bewegung der gegenwärtigen deutschen Wissenschaft. Seine Argumente, seine Räsonnements, wie sein etwaniger gelehrter Apparat, gehören völlig antiquirten Standpuncten an. Von dem, was die Aesthetik in den letzten dreifsig Jahren geleistet hat, kennt er nichts, seine Beweise und Widerlegungen sind aus gänzlich versumpftem Boden genommen, den er für eine frische, reiche Aue ansieht; seine Citate selbst da, wo er etwa einen Gegenstand der Alterthumskunde behandelt, stehn ganz aufserhalb des Zusammenhangs

gegenwärtiger Alterthumswissenschaft. In der Aesthetik ist mit A. W. Schlegel's im Jahre 1809 gehaltenen Vorlesungen über dramatische Literatur für den Verf. Alles geschlossen; in den philologischen Untersuchungen kennt derselbe Nichts, was der neuern Forschung angehört. Bei aller Sucht zu citiren und sich auf gelehrten Apparat zu stützen, um dem Ungeweihten zu imponiren, liest man fast kein einziges Citat, welches uns die geringste Bürgschaft eines Zusammenhangs des Verf's. mit dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft giebt. Weder Kant noch Fichte, noch weniger die durch Schelling angeregte grofse Bewegung im Gebiete der Philosophie der Kunst, noch die unsterblichen Leistungen Solger's, Hegel's und seiner Schule kennt der Verf, eben so wenig deutet ein Wort uns an, dafs er z. B. in Rücksicht der Fragen über den Ursprung des Dramas bei den Griechen, über Komödie und Tragödie die Forschungen von Boeckh, Thiersch, O. und E. Müller, Welcker und Anderen auf diesem Gebiete, oder das, was zum Verständnifs der Aristotelischen Poetik so Bedeutendes geleistet worden ist, im geringsten kennt. Was uns der Verf. an Citaten bringt, ist gröfstentheils werthloser Kram, zum Theil sogar nur gelehrter Ausschuss, den unser Verf. aber wie kostbare Reliquien behandelt. Dergleichen kann Leute, die nicht auf der Höhe der Wissenschaft stehn, täuschen; kann ihnen die Vorstellung einer gelehrten Bildung erwecken, der gegenüber man sich nur mit einer gewissen Scheu verhalten dürfe. Den dramatischen Künstlern sei es daher hier gleich von Hause aus erklärt: der gelehrte Prunk des vorliegenden Werks ist gröfstentheils armseliger Plunder, aufgestutzt, um einmal bei einem Festzug zu paradiren, aber

doch kaum mehr im Stande die Blöfse zu bedecken. Dieser Don Rasudo-Aufzug ist aus verschiedenen Trödelbuden, je nach den augenblicklichen knappen Mitteln, nicht nach dem wirklichen Bedürfnifs zusammengekauft oder zusammengeborgt; die armselige Figur steckt aber mit einem Behagen darin, das rührend wäre, wenn die brutale Behandlung eines ganzen Standes und einer ganzen Thätigkeit uns zu einer andern Empfindung, als der der Indignation kommen lassen könnte. Wir wollen eine Deutung über die Entstehung vorliegenden Buches wagen. Unser Verf. lebt in Gumunden bei Wien, von dort ist auch die Vorrede datirt. Hier hat derselbe, nachdem er einige zwanzig Jahre in Lethargie zugebracht, die vergelbten Blätter aus seiner Jugendzeit wieder hervorgesucht und gefunden, dafs sie noch vollkommen brauchbar seien; diese hat er dann ohne Weiteres zusammengestoppelt und Buchhändler und Buchdrucker haben das Ganze eines Buches daraus gemacht. Da unser Verf. sich aufserhalb des Zusammenhangs mit dem Geist der Gegenwart befindet, so hat es uns auch nicht wundern können, dafs derselbe von unserm Versuche, die Kunst der dramatischen Darstellung wissenschaftlich zum erstenmale zu begründen, keine Notiz genommen hat; wir sind indessen in der honettesten Gesellschaft, neben den ersten Forschern der Nation, von Hrn. Hebenstreit glücklicher Vergessenheit Preis gegeben worden. In dieser Rücksicht, nämlich darin, alle Geistesbewegung seit etwa dreifsig Jahren ignorirt zu haben, hat sich unser Verf. in bewunderungswürdiger Consequenz gehalten. Es guckt auch an keiner Stelle der Mann der Gegenwart heraus, kein unbewachter Augenblick zeigt ihn von dem Strome derselben ergriffen.

Diesem allgemeinen Bilde fraglichen Werkes lassen wir die Kritik seiner Principien und Argumente folgen, welche zugleich als eine Bestätigung unsers an die Spitze gestellten Urtheils gelten werden. Wir scheiden unsere Kritik in zwei Abschnitte, deren erster die Polemik unsers Verf. gegen die Schauspielkunst, als *eine Kunst* prüfen, und deren zweiter die Behandlung, oder vielmehr die Mifshandlung des Standes der Schauspieler in *staatsbürgerlicher Hinsicht* umfassen wird. Der Verf. hat seine Argumente durchaus in keinem innern Zusammenhange vorgetragen, sie sind meist als blofse Einfälle bunt im ganzen Buche zerstreut. Wir übernehmen daher zunächst das Geschäft, dieselben etwas geordneter zusammenzustellen. Die Hauptargumente, welche nach unserm Verf. die Schauspielkunst aus der Reihe der Künste in die Kategorie des Handwerks, überhaupt einer mehr mechanischen Fertigkeit verweisen, sind: 1) „das Schauspielen hat keinen eignen Grund und Boden, es ist nichts Selbständiges, nichts für sich Bestehendes, sondern ein durch das Dichterwerk Bedingtes und mit seiner Erscheinung zugleich Erlöschendes (p. 36); 2) die Kunst verlangt ein im freien Zustande des Empfindens und Denkens erschaffenes, von der Person des Schaffenden getrenntes, für sich bestehendes Werk, denn der Künstler schafft in keiner andern Absicht, als dafs sein Werk *bleibend* sei. Das Geschäft des Schauspielers aber besteht fortwährend in der durch Nachahmung und Uebung erworbenen Fertigkeit, den Gemüthszustand einer fremden, d. i. einer vom Dichter geschaffenen Person, scheinbar an seinem eignen Ich, oder an seinem eignen Leibe darzustellen (p. 10 und an vielen andern Stellen)." „Der Schauspieler, heifst es weiter

(p. 71), schafft weder seinen Stoff noch die Form. Den Stoff empfängt er vom Dichter und die Form hat nichts Künstlerisches, nichts Ideales, sondern die schärfste Begränzung in Zeit und Gegenwart. Denn je bestimmter das Spiel ist nach der besondern Eigenheit der vor unsern Augen herumwandelnden Personen, welche Eigenheit durch Stand und Gewerbe, durch Charakter, Gewohnheit und Leidenschaft ihnen aufgedrückt wird, desto höher schlagen wir die Kunst des Schauspielers an. Der Schauspieler copirt also das Wirkliche, allein er schafft nichts aus sich, er *idealisirt nichts.*" Vergl. p. 47, 57 und 59, wo es heifst: „Sein d. h. des Schauspielers Geschäft besteht ja nicht im Erfinden, sondern in einem blofsen Nachbilden, und er kann eben so wenig als schaffender Künstler anerkannt werden, als jene Personen, welche auf dem römischen Theater Frauenzimmer vorstellen, indem sie als Jünglinge die Eigenschaften des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studirt haben und eine dritte und fremde Natur spielen." — Ferner p. 41: „In der Natur allein liegt das Ideal seiner Darstellungen, und seine Freiheit ist Nichts als Composition in der ganz gewöhnlichen Bedeutung des Worts." Vergl. p. 42: „Der Schauspieler vermag, selbst wenn er sich zur höchsten Virtuosität erhoben hat, nichts weiter, als zu *copiren* unter der Bedingung der Gesetze des Schönen." Dem Schauspieler fehlt daher, nach unserm Verf., alle *Freiheit des Empfindens und Denkens*; höchstens kann sie der Aufführung vorangehn; „denn wollte sie in der Darstellung selbst thätig sein, so würden leicht Lächerlichkeiten entstehn, und das Zusammenspiel gestört werden, was stets einen eingeübten Mechanismus voraussetzt." (p. 38) Vergl.

p. 58: „Da die Empfindung des Schauspielers nur Schein, nicht Wirklichkeit sein darf, so kommen wir auf den von Lessing zur Bedingung gemachten Mechanismus und auf die Wechselwirkung des Körpers und der Seele durch Nachäfferei oder Nachahmung in Zeichen und Empfindung zurück." Ferner p. 42: „Was der Schauspieler wirkt ist kein Werk, weniger noch ein Kunstwerk, es ist ein Körperspiel, vorübergehend mit dem Moment der Handlung, im Eindruck nicht rein, stets vermischt mit der Erinnerung an die Person, an die Eigenthümlichkeit, an die Handlungsweise, ja an das Leben überhaupt des Schauspielers." Der Schauspieler endlich ist abhängig vom Dichter, von der Bildung, vom Geschmack des Publicums. „Dabei steht er zur Schau einem Jeden, der Lust und Belieben fühlt, ihn an bestimmten Tagen, zur bestimmten Stunde, um einen bestimmten Eintrittspreis zu betrachten und zu beurtheilen, ganz der eignen Laune oder der eignen Einsicht gemäfs; denn in solcher Beziehung ist durchaus keine Beschränkung bindend. Anders verhält es sich mit der öffentlichen Beurtheilung seiner Leistung. Diese Leistung, oder Darstellung ist ihrer Natur nach nur eine Bekleidung des dichterischen Charakters, dessen Kenntnifs von Seiten des Beurtheilenden vorausgesetzt wird u. s. f." (p. 50). Wir haben hier vorläufig nur diejenigen Argumente zusammengestellt, aus welchen die Schauspielkunst als Kunst negirt und in die Reihe mechanischer Fertigkeiten verwiesen wird. Andre Gründe, welche gegen die ganze Thätigkeit der dramatischen Darstellung gerichtet sind, übergehn wir hier noch vorläufig, weil sie zu sehr mit der Beurtheilung dieser Kunst vom sittlichen Standpunct und

daher auch mit der staatsbürgerlichen Stellung des ganzen Standes zusammenhängen.

Die Schauspielkunst kann nach unserm Verf. niemals in den Rang einer *wahren* Kunst treten, weil sie durch das Dichterwerk bedingt, weil die Darstellung an der Person des Künstlers haftet und weil der Schauspieler es nur mit der Copie einer in der Wirklichkeit gegebenen Form zu thun hat, seiner Thätigkeit also alle Idealität mangelt. Dies ist der Kern der Argumente unsers Verf. Der Schauspieler bedarf des Dichters, das versteht sich, wie der ausübende Musiker des Componisten. Das dramatische Gedicht ist also die *Voraussetzung* des Darstellers. Er ist durch ein *Kunstwerk* gebunden. Die Kunst des Darstellers ist folglich nicht Darstellung der Natur, sondern Darstellung idealer, der Phantasie entsprungener Gestalten. Die dramatische Poesie weist aber, als die Poesie in der Form einer gegenwärtigen Handlung, auf ihre letzte Verwirklichung durch die Darstellung hin. Damit ist nur ein Uebergang aus dem Element der Idealität in ein relativ reales Element gesetzt, ich sage in ein relativ reales, denn in der That giebt uns doch auch die dramatische Darstellung selbst keine sinnlich reale Wirklichkeit, sondern nur den Schein derselben; ihr Gesetz ist also ein Gesetz der Kunst und nicht der Natur. Für die dramatische Darstellung gilt also, wie für alle Kunst, nicht die Naturwahrheit, sondern die künstlerische Wahrheit als absolutes Gesetz. Dies sind einfache Folgerungen aus dem Begriff der Kunst selbst, mit denen wir Niemand etwas Neues sagen, der überhaupt von der Kunst Begriffe hat, aber auch Niemand belehren wollen und können, der sich durch die Schranke seines Standpuncts vom Verständniss

philosophischer Ideen ausgeschlossen hat. Es bedarf also keiner ernsten Widerlegung, dafs, weil die dramatische Darstellung die Kunst und nicht die Natur als Stoff voraussetzt, ihr deshalb der Rang einer Kunst abgesprochen werden müsse.

Aber die Thätigkeit des Schauspielers haftet an seiner *Person*, ist an seine *Persönlichkeit* gebunden. Wo steht es als Kunstgesetz geschrieben, mit dem die Kunst stehe und falle, dafs ein Kunstwerk von der schaffenden Person gesondert bestehn müsse? Ist das ein Kriterium der Kunst? Weil nach unsers Verf.'s Vorstellung die Schauspielkunst einmal keine Kunst sein soll, so decretirt er rasch: zum Wesen der Kunst *gehört*, dafs das Werk nicht an der schaffenden Person hängen bleibe, sondern ein für sich bestehendes sein müsse, denn kein Künstler schaffe in einer andern Absicht, als dafs sein Werk *bleibend* sei. Aber abgesehn von der Behauptung, welche, nur von der Eigenthümlichkeit der dramatischen Darstellung abstrahirt, willkührlich zu einem allgemeinen Gesetz der Kunst erhoben wird, krankt das Räsonnement an einer eben so schiefen, als unbestimmten Vorstellung. Zunächst ist es unwahr, dafs der Künstler ein Werk schaffe, *damit es bleibend sei*. Der wahre Künstler schafft, weil er *mufs*, weil er innerlich durch seinen Genius getrieben wird, das Angeschaute zu gestalten; *ächte Kunstwerke sind innerlich nothwendige Werke*, die nicht etwa auch hätten unterbleiben können, die Dauer des Werks ist etwas Secundäres, erst aus dem Werth des Werks Folgendes, nicht ursprünglicher Zweck. Wer sich vornimmt etwas Bleibendes zu schaffen, kann deshalb doch immer noch etwas sehr Vergängliches hervorbringen. Was heifst

aber *bleibend!* Ist die Macht, die ein grofser Darsteller über die Gemüther ausübt, nichts Ewiges, weil die sinnliche Dauer nicht ad oculos demonstrirt werden kann? Ist die Macht der Rede darum weniger eine geistige Macht, weil das gesprochene Wort seinen Boden nur in den Gemüthern der Zuhörer hat und nur in ihnen fortlebt? Freilich ist der Schauspieler ganz auf die Gegenwart gewiesen; sein Werk stirbt mit ihm: des Redners Werk geht halb, des Schauspielers ganz verloren. Le comédien s'en va avec l'homme. Talma meurt tout entier, Mirabeau à demi (vgl. meine Kunst der dramatischen Darstellung p. 37 u. s. f. wo ich die Consequenzen aus dieser Erscheinung weiter verfolgt habe). Ist aber eine Erhebung des Gemüths, welche ganze Massen ergreift und gleichsam verbrüdert, welche sie über den Schlendrian des täglichen Lebens, über die Misère des Tages hinwegliebt, nichts *Ewiges!* Soll die Dauer nur nach dem Quantum von Zeit gemessen werden, und nicht vielmehr nach der Intensität der Wirkung, nach der nachhaltigen Kraft der Erinnerung? Dafs die dramatische Darstellung aber an die Persönlichkeit des Darstellers gebunden ist, giebt deshalb noch kein Argument ab gegen diese Kunst, eben so wenig als gegen den sittlichen Werth dieser Thätigkeit. Auch darüber hätte sich der Verf. aus unserm Werke, wo dieser Gesichtspunct seine Erledigung gefunden hat, belehren können (vergl. die Kunst der dramat. Darstellung p. 6—12). Der Verf. kommt auf diesen Punct mehrfach zurück; es ist ihm ein Hauptanstofs, dafs der Schauspieler eine vom Dichter geschaffene Person an seinem eignen Leibe darstelle. Er leitet daraus die wunderlichsten Folgen auch für den sittlichen Werth dieser Kunst ab. Ist

es denn aber so schwer zu begreifen, dafs die Leiblichkeit des Darstellers nur die Bedeutung hat, ein *Material* zu sein, welches der Künstler für ideale Gestalten jedesmal zu begeistigen, d. h. umzugestalten hat! Der Ton, wie die individuelle Leiblichkeit des Schauspielers haben ja nur die Bestimmung, zum Ausdruck idealer, von der Phantasie geschaffener Gestalten verwendet zu werden. Es wiederholt sich also hier nur der Procefs aller Kunst, ein gegebenes sinnliches Material zur Darstellung von Ideen zu begeistigen, mithin dasselbe durch diese Thätigkeit so aufzuheben, dafs es ganz und gar aufhöre ein unmittelbar gegebener Stoff zu sein, sondern zur Erscheinung von Ideen, hier also dichterischer Gestalten erhoben werde. Der grofse Schauspieler trennt sich folglich von sich selbst so, dafs er die ideale Anschauung eines Charakters in seine Leiblichkeit hineinbildet, seine sinnliche Individualität, seinen natürlichen Ton zu einem Material herabsetzt und gleichsam zur Aufnahme der idealen Gestalt erweicht, damit wir an seine individuelle Gestalt gar nicht mehr erinnert werden. Dafs diese Fähigkeit, sich von seiner gegebenen Leiblichkeit völlig abzulösen und dieselbe zum Ausdruck einer idealen Persönlichkeit umzubilden, so selten angetroffen wird, ist der Grund, der *so sparsam in der Kunstgeschichte vertheilten wahrhaft grofsen Schauspieler*. Es giebt eine Menge Darsteller, welche uns da befriedigen, wo sich ihre besondere Individualität, ihre persönliche Geistesstimmung in einer gegebenen Rolle fortsetzt und höchstens steigert, denen aber doch die Macht durchaus gebricht, ihre Individualität zum Ausdruck einer von ihrer besondern Persönlichkeit wahrhaft unterschiedenen Gestalt völlig umzubilden. Dies ist der

eigentlich schöpferische Act, welcher den grofsen Schauspieler charakterisirt. Was in sittlicher Beziehung die Selbstverläugnung ist, d. h. die durch die Macht der sittlichen Idee zum Schweigen und zur Unterwerfung gebrachte widerstrebende Eigenthümlichkeit mit ihren sich hervordrängenden subjectiven Neigungen und Trieben, das ist in künstlerischer Beziehung, auf dem Gebiet der dramatischen Darstellung, die Ueberwältigung der besondern Individualität, um sie zu einem Gefäfs für die Aufnahme und das Gedeihen einer Phantasiegestalt tüchtig zu machen. Dort, auf dem sittlichen Gebiete, soll sich das besondere Selbst zum allgemeinen Selbst erweitern, seine widerspenstige Besonderheit soll also abgearbeitet werden, hier soll das besondere Selbst für ideale Zwecke zu einem blofsen Material herabgesetzt, also nicht minder das in ihm Ungefügige aufgelöst werden. Nur von diesem Gesichtspunct aus fallen alle die zum Theil abgeschmackten Folgerungen hinweg, welche auch unser Verf. aus der Erscheinung, dafs der Schauspieler die dichterischen Gestalten an seinem Leibe darstellt, so reichlich zieht.

Folgen wir unserm Verf. in seiner weiteren Polemik gegen die Schauspielkunst, so treffen wir indessen noch auf Puncte von viel gröfserer Gedankenlosigkeit. Dem Schauspieler wird zunächst alle schöpferische Thätigkeit abgesprochen, er wird auf die blofse Fertigkeit der Nachbildung der in der Wirklichkeit gegebenen Formen reducirt, ihm damit alle *Freiheit des Denkens und Empfindens*, und seinem Werke alle und jede *Idealität* bestritten. Die Argumente unsers Vf.'s bilden ein aller Erfahrung Hohn sprechendes und aller philosophischen Bildung spottendes Gewirr begriffloser

Reflexionen. Unser Verf. hat nämlich, um mit dem Kardinalpunct zu beginnen, die allerverworrenste Vorstellung von *Idealität in der Kunst*. Sie ist ihm Nichts als ein unbestimmtes Phantasiegebilde aufser Raum und Zeit, das, so wie es in bestimmten Formen erscheint, damit auch den Charakter der Idealität sogleich einbüfst. Die Bestimmtheit und Begränzung sind es, vor denen unser Verf., als vor den alle Idealität befleckenden Bestimmungen, einen besondern Abscheu empfindet. Nach unserm Verf. hat, wie wir oben schon angeführt, die Form überhaupt nichts Ideales, sondern ist nur die schärfste Begränzung in Zeit und Gegenwart. „Hier, d. h. in der Schauspielkunst mufs *individualisirt* werden, welches natürlich wieder das *Idealisiren* ausschliefst" p. 57. „Was die Unkundigen idealisiren in der Schauspielkunst nennen, ist nichts als diese Fertigkeit, den vergröfserten Maafsstab des Tons, der Gebärde und der Bewegung nach dem Verhältnifs des Hauses zu treffen, in welchem zur Schau gespielt wird" p. 62. Und an einer andern Stelle p. 69 polemisirt der Verf. gegen eine Aeufserung, welche das Idealisiren des Schauspielers darein setzt „die Gesetze der Natur nicht in einem einzelnen Individuum, sondern in dem ganzen Geschlecht darzustellen," durch die Bemerkung, dafs der Schauspieler nichts idealisire, „denn er hat die Rede des Dichters nur zu declamiren und die Handlung durch Gebärde zu bezeichnen." Aber mit seiner äufsern Bezeichnung sei er auf das wirkliche Leben angewiesen. „Und wie liefse sich wohl ein Idealisiren und ein Veranschaulichen vorgeschriebener Gefühle nach ihrem Erscheinen im *wirklichen* Leben vereinigen!" Das Idealisiren wird nach unserm Verf. ferner in der Schau-

spielkunst ein Unding, weil der Dichter den Charakter vorzeichnet und die Nation die Art der Darstellung bestimmt. „So steigt und fällt, heifst es p. 71, der Schauspieler mit dem Dichter und seine Formen der Darstellung richten sich nach den Formen der Nation in geselliger und wohl auch in sittlicher Hinsicht. Eben dadurch verliert aber nun die schauspielerische Darstellung die eigne Selbstständigkeit und mit derselben auch den Rang einer wahren Kunst." Um endlich recht gründlich dem Schauspieler jeden Anspruch auf Künstlerschaft zu benehmen, führt unser Verf. einige Vorschriften aus dem Disciplinar-Codex an, welche die Beschränkung des Schauspielers durch eine Menge auf das Aeufserlichste, namentlich das pünktliche Erscheinen und Ankleiden desselben gerichteter Gesetze darthun, ihn aus der Einbildung seines Künstlerthums herauswerfen und ihm das Gefühl seiner Abhängigkeit aufdringen sollen, vgl. p. 71.

Es fällt uns schwer, die von unserm Verf. geltend gemachten Behauptungen und Folgerungen über das Idealisiren und die Idealität der Kunst ernsthaft zu behandeln. Eine Fülle von Begriffen ist gewissermafsen schon Gemeingut der Gebildeten geworden, wenn dieselben gleich die metaphysische Wurzel nicht kennen, aus der diese Begriffe stammen. Unser Verf. steht aber ganz aufserhalb dieser Gemeinschaft des gegenwärtigen Geistes. Es kann uns daher auch nicht einfallen, ihn belehren zu wollen; dazu wären ganz andere Anstrengungen nöthig, und auch diese möchten zuletzt völlig fruchtlos sein. Aber für die noch nicht ganz Versumpften, jedoch heimlich etwa unserm Verfasser Zujauchzenden, mag Folgendes genügen. Was Hr. Hebenstreit der Schauspielkunst zum Vorwurf

macht, trifft *alle Kunst*. Jedes Kunsterzeugniſs ist eine Einheit des Allgemeinen und Besondern, der Seele und ihres von derselben geformten Leibes. Das Moment der Beschränkung, d. h. der Bestimmtheit, des Eingehens in Zeit und Raum wohnt aller Kunst, wie aller Lebendigkeit bei. Eine Idealität, welche sich nicht bis zur Bestimmtheit fortzutreiben vermag, ist ein hohles Gespenst, ein phantastischer Einfall. Die höchste Kunst, die dramatische Poesie, fordert, eben weil sie die Spitze aller Kunstthätigkeit ist, die Entfaltung der freien Phantasie zur höchsten Bestimmtheit, d. h. zur *Individualität*. Sie entfaltet, mehr als jede andere Gattung der Poesie, die beiden Seiten des Allgemeinen und des Individuellen in unablässiger Durchdringung vor uns und ist um so mehr Kunst, je mehr sie sich in ihren Gebilden, grade zur *Individualität* zuspitzt, ohne deshalb das Allgemeine einzubüſsen. Shakespeare ist durch Nichts so sehr der gröſste dramatische Dichter, als dadurch, daſs er das Allgemeine, oder die geträumte Idealität unsers Verf.'s, zu einem Reichthum sinnlich lebendiger Gestalten entfaltet und durch die Energie des Geistes das Ideale unablässig *individuäsirt*. Für den Verf. schlieſsen sich aber Idealität und Individualität, idealisiren und individualisiren schlechthin aus. Daher das ganze Nest unphilosophischer Vorstellungen und ihrer Consequenzen. Was Hr. Hebenstreit als einen Mangel der dramatischen Darstellung ausspricht, der schärfsten Begränzung in Zeit und Raum unterworfen zu sein, ist grade der Ausdruck ihrer höchsten Lebendigkeit, kraft welcher sie das schon individuelle Gebilde des dramatischen Dichters aus dem idealen Raum in den wirklichen Raum zu übersetzen, gleichsam das Relief in ein wirk-

liches Rundbild zu verwandeln vermag. Die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit habe ich als das absolute Gesetz der dramatischen Darstellung entwickelt und dabei zugleich das Dreifache durch den Begriff bedingte Verhältnifs des Künstlers zu den dramatischen Charakteren auseinandergesetzt. Hier konnte nur das Princip der Kunst selbst angedeutet werden. Die ausführlichere Entwicklung möge man im Buche selbst nachlesen. (Die Kunst der der dramatischen Darstellung p. 18—33).

Die abenteuerlichste Vorstellung aber macht sich unser Verf. von der *Form*. Wenn demselben nur ein geringes Maafs philosophischer Einsicht beiwohnte, so würde er wissen, dafs grade in der Kunst die Formthätigkeit die wesentlichste, primitive ist, durch welche der Stoff aus der blofsen Möglichkeit, Ausdruck eines Gedankens zu werden, zur Wirklichkeit desselben erhoben wird. Gegen sie, die formbildende Thätigkeit, ist der Stoff das schlechthin Dienende, Unselbstständige, worin sich die Idee nur zur Erscheinung bringt. Der Stoff verhält sich daher zur Formbildung, wie Mittel zum Zweck, denn dem ersteren kommt nach Aristoteles tiefem Ausspruch keine für-sich-seiende Existenz zu, diese erhält er erst durch die Form. Der Stoff hat daher nur die Bedeutung der δύναμις (des Vermögens) gegen die Formthätigkeit, die ἐντελέχεια d. h. die sich verwirklichende Zweckthätigkeit.

Aber das Idealisiren ist in der dramatischen Darstellung, nach unserm Verf., auch darum unmöglich, weil der Schauspieler vom Dichter abhängig ist und die Nation die Art der Darstellung bestimmt. „Nach ihr, heifst es, richten sich die Formen seiner Darstellung in geselliger und sittlicher Beziehung." Daraus

folgert dann unser Verf. die völlige Unselbstständigkeit der Schauspielkunst. Die erste Seite, das Verhältnifs des Darstellers zum Dichter, ist bereits von uns erledigt worden. Das zweite Argument schliefst wieder die verworrensten Vorstellungen ein. Abgesehn von dem höchst unklaren Ausdruck, dafs die Formen der Darstellung sich nach den Formen der Nation in geselliger und sittlicher Hinsicht richten sollen, enthält dieser Satz, wenn man demselben auch den möglichst vernünftigen Inhalt leiht, doch immer eine doppelte Schiefheit. Von der Nation ist nicht nur der Schauspieler, sondern jedweder Künstler abhängig. Die bestimmte Culturstufe der Nation und die Volksindividualität sind die Grundlagen, aus welchen sich der Künstler und vor allem der Dichter heraushebt; beide Grundlagen gewinnen im grofsen Dichter nur ihren eigenthümlichsten und idealsten Ausdruck. Hr. Hebenstreit bildet sich also ein, dafs die Dichter, denen er doch eine volle Selbstständigkeit zuspricht, in der Luft schweben und nach ihrem Belieben, durch Nichts bedingt und beschränkt, sich ihre Stoffe gestalten können, so dafs etwa die antike Tragödie auch in einem andern Volke, als den Griechen, und ihre Vollendung durch Sophokles auch unter tausend andern Verhältnissen, als welche der Athenische Staat und das gesammte Leben Athens zu jener Zeit darboten, hätte zu Stande kommen können? Unser Verf. hat, wie sich hier zeigt, gar keine Ahnung von dem innern Zusammenhange des Individuums mit der geistigen Substanz des Volks, der dasselbe angehört, wenn er die Unselbstständigkeit des Schauspielers aus der Abhängigkeit desselben von der Nation behauptet. Die zweite Schiefheit ist aber, dafs diese Abhängigkeit von

der Nation doch nicht so verstanden werden darf, als griffe der ächte Künstler, obgleich in der Nation und in ihren Lebenselementen wurzelnd, nicht zugleich über dieselbe über, und öffnete nicht seine Schätze auch anderen Nationen zum Genusse. In diesem Sinne gilt das Goethische Wort: „Es giebt keine patriotische Kunst und Wissenschaft." Ganz richtig, weil beide Eigenthum der *Menschheit* sind. Um dies zu verstehn, müfste der Verf. freilich wieder erst zwei Begriffe zusammenbringen, die er in seinem Denken auseinanderzuhalten gewohnt ist, nämlich das über die Besonderheit übergreifende Allgemeine und das Besondere, hier das allgemein Menschliche und die Volksindividualität. Alle grofsen Dichter und Künstler sind eine solche Einheit. Aber dasselbe gilt auch vom Schauspieler. Obgleich der Gegensatz der französischen und deutschen Schauspielkunst in seinen Grundzügen ein sehr entschiedener ist, so ergreifen doch nichtsdestoweniger die grofsen Darsteller Frankreichs nicht minder auch ächt deutsche Naturen, weil sich die Gesetze der Schönheit und Wahrheit auch in jenen offenbaren. Talma und die Rachel sind, obgleich durch die französische Nationalität bedingte Schauspieler, doch zugleich Künstler, welche eine allgemeine, weit über die Nationalität übergreifende Herzensgewalt ausübten und ausüben. Hat doch die Rachel sogar die der französischen klassischen Tragödie gewifs am wenigsten wahlverwandten Engländer durch die grofsartige Wahrheit ihres Spiels völlig aus sich herausversetzt und in London fast nicht geringere Triumphe errungen, als in Paris. Und gewifs würden kunstgebildete mit deutschem Geiste und Poesie vertraute Franzosen sich nicht minder von Schröder, Fleck, Ludwig Devrient und

Seydelmann ergriffen gefühlt haben, weil eben in diesen Künstlern, trotz der durch und durch deutschen Basis ihres Spiels, zugleich das allgemein Menschliche in unvergänglicher Wahrheit siegreich über die bloſse Nationalität hervortrat.

Bei dem Horror, den unser Verf. vor der Bewegung überhaupt hat, darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir ihn mit einer gewaltigen Emphase die Nichtigkeit der Schauspielkunst aus dem Grunde behaupten hören, weil im Laufe der Zeit die alten Formen der Darstellung neuen Formen gewichen sind. „Aber die Hand auf's Herz, heifst es p. 168, ehrlich und unbefangen: Was haben denn die allergröfsten, berühmtesten Schauspieler, jene hochgepriesenen Künstler geleistet, das dem Werke eines Genies gleich ist? Stellt uns die Garriks, die Siddons, die Talmas, Brockmann und Iffland und wie die Genies sonst heifsen, jetzt wieder auf die Bühne, was werdet Ihr Lobredner und Vergötterer ihrer unsterblichen Verdienste erblicken? Eine alte Form, die einer neuen gewichen ist, fremdartige Manier und Charakterbildung, wobei Euch alle Lust verschwinden wird, auch nur an Wahrheit und Schönheit des Spiels zu denken." Dafs die Zeit, oder vielmehr der fortschreitende Geist in derselben, wie in jeder andern Kunst, ja wie in jeder Gestalt des menschlichen Geistes, diejenigen Formen zerbricht, welche nur einer bestimmten Zeit, einer beschränkten Stufe des Geistes angehörten, ist das absolute Recht, welches der Geist unablässig ausübt. Oder verfährt derselbe etwa weniger streng in der Poesie, oder in den Gebieten des praktischen Geistes? Aber derselbe Geist erhält und bewahrt auch das, was durch seinen Gehalt und seine Form einer ewigen

Jugend angehört, in unserer Kunst, wie in allen Künsten als ein ewig wirkendes Gemeingut auf. Darum würden auch heut noch Garrik, die Siddons, Fleck und Schröder einen nicht minder gewaltigen Eindruck hervorbringen, als zu der Zeit, wo sie zuerst die Zuhörer elektrisirten: sie würden auch heut nicht geringere Wirkungen hervorbringen, als Homer, Sophokles, Shakespeare, Cervantes und Goethe über die Gemüther noch jetzt ausüben, weil in diesen, wie in jenen, ein allgemein menschlicher Gehalt in den edelsten Formen und doch zugleich in der individuellsten Gestalt zu Verstand und Herz spricht. Ueberkommt denn nicht noch heut Greise eine wahre Jugendbegeisterung, wenn sie sich Fleck's und Schröder's durchdringende Töne und die Grofsheit ihres Spiels vergegenwärtigen? Offenbar, weil hier nicht nur eine zeitliche Form wirksam gewesen, sondern von ihnen, wie von jenen grofsen Dichtern, ein ewiger menschlicher Gehalt mit grofsem Gemüthe und mit schöpferischer Kraft aufgefafst und versinnlicht worden ist. Auch dieser Versuch, die Schauspielkunst zu degradiren, beruht also, wie alles bisher vom Verf. Vorgebrachte, nur auf seiner mangelhaften Gedankenbildung und der Verworrenheit seiner Vorstellungen.

Da der Verf. sich durchgängig unfähig zeigt, das Idealisiren und Individualisiren zusammen zu fassen und als Momente der künstlerischen Thätigkeit zu begreifen, so folgt daraus auch eine Fülle von Irrthümern, durch welche verleitet, er die Schauspielkunst zu dem Range eines bloisen Metiers herabsetzt und unablässig in den gehässigsten und verächtlichsten Wendungen auf diese neue Entdeckung zurückkommt. Die Wurzel aller dieser Querköpfigkeiten ist, wie ge-

sagt, die hinter aller philosophischen und künstlerischen Bildung der Gegenwart zurückgebliebene Denkweise unsers Verfassers. Da derselbe, wie wir gesehn, nur eine von der Individualisirung getrennte Idealität kennt, die Schauspielkunst aber unablässig Individualitäten verkörpert, so bleibt solchem Räsonnement nichts übrig, als die Thätigkeit des Darstellers in ein bloßes Copiren der gegebenen Wirklichkeit und seine ganze Stärke in die Fertigkeit zu setzen, sich alle bemerkbaren Aeußerlichkeiten anzueignen, sie zu verarbeiten, in passender Form wiederzugeben und zu jedem Charakter eine originelle oder die passendste Bekleidung aus dem stets gegenwärtigen Reichthum seiner Erinnerungen zu wählen" p. 73 vgl. p. 41, 47. „Die Rolle vorzutragen und mit dem nöthigen Gebärdespiel zu begleiten, ist daher unserm Vf. die einzige und höchste Aufgabe des Schauspielers (p. 38. u. sonst oft).

Declamation und Gesticulation sind dem Verf. nur mechanisch erlernte Fertigkeiten, ein Resultat, das sich ihm unzweifelhaft aus dem charakteristischen Unterschiede der verschiedenen Tänze, oder der Gesticulation (die saltatio ist nämlich dem Verf. die Gesticulation im Allgemeinen, p. 27) der Alten, wie aus den Andeutungen derselben über die Technik des Vortrags und namentlich über den Gebrauch der Stimme herausgestellt hat p. 28 *). Unser Verf. will daher wis-

*) Diese Behauptung giebt übrigens kein günstiges Zeugniß für den Sinn, mit welchem der Verf. die Stellen der Alten, namentlich Cicero's, welche die Kunst der Schauspieler berühren, gelesen hat. Daß dieselben die außerordentlichsten Uebungen besonders für die Bildung ihrer Stimme unternahmen und den ausdauerndsten Fleiß für die Erwerbung der Technik bewiesen, steht fest: vgl. unter Anderen Cic. de

sen, dafs jedes antiken Schauspielers gesammtes Verdienst in der Genauigkeit bestand, mit der er seine Stelle ausfüllte, nicht aber in willkührlicher Bravour und in dem Prunk besonderer eigener Meisterschaft p. 28. Diese letzten Worte sind den Vorlesungen Schlegel's I p. 96 entnommen, aber bei Schlegel allein gegen die Anmafsung und Eitelkeit der Darsteller

---

orat. 1, 59. Aber aus den Beispielen, welche Cicero selbst von der hinreifsenden Gewalt des Vortrags des Roscius giebt de orat. 3, 26, wie aus den Aeufserungen Cicero's de orat. 1, 28, dafs jeder, der etwas Vorzügliches in irgend einer Kunst leistet, ein Roscius in seiner Art genannt wird, ferner aus den Worten in demselben Capitel, „oft höre ich vom Roscius die Aeufserung, er habe noch keinen Schüler, der seine Wünsche befriediget, finden können," endlich aus de orat. 1, 29, wo Cicero die Aeufserung des Roscius mittheilt: ein Haupterfordernifs der Kunst sei der Anstand, der jedoch auch das Einzige sei, was durch Kunst nicht gelehrt werden könne; (von Quintilian wiederholt lib. XI, 3, 177) aus allen diesen Mittheilungen geht genugsam hervor, dafs der blofse Fleifs und die Anstrengung bei dem Schauspieler der Alten eben so wenig ausreichen konnten, als heut zu Tage, und dafs damals, wie heut, der Geist erst die durch anhaltende Uebung erworbene Fertigkeit im Gebrauch der Stimme wie in der Action zum Ausdruck des Gemüths beleben mufste. Die Bewunderung Cicero's für Roscius wäre sonst in der That eine Thorheit und eine Herabsetzung seiner eignen Kunst der Beredtsamkeit. Es wäre den heutigen Schauspielern wohl etwas von der anstrengenden Arbeit und dem anhaltenden Fleifse des Roscius in Bewältigung ihres Materials, der Stimme und des Körpers zu wünschen. Wo Geist ist, wird er durch eine volle Herrschaft über die Mittel nur gefördert und wo der Genius fehlt, wird wenigstens durch solche Vorarbeiten eine Tüchtigkeit erzielt, welche zur Darstellung des gesammten Kunstwerks sehr vortheilhaft mitwirken kann.

gerichtet, welche sich auf Kosten des Ganzen geltend zu machen streben und nicht ihre wahrhafte Ehre in die Darstellung eines Ganzen setzen; aus jenen Worten darf daher keineswegs wie unser Verfasser uns glauben machen möchte, das Professionsmäfsige dieser Kunst gefolgert werden. Alle grofsen, von ihrer Kunst wirklich durchdrungenen Schauspieler sind darüber einig, dafs es sich in dieser, auf der steten Wechselwirkung aller Glieder des Dichterwerks beruhenden Kunst vor allem um die *Selbstbeschränkung im Interesse des Ganzen* handele, ohne damit im Geringsten das Schöpferische ihrer Thätigkeit zu beeinträchtigen. Ein grofser, von dem Werthe und der Bedeutung seiner Kunst gewifs tief ergriffener Schauspieler, der uns leider so früh entrissene Seydelmann, war von dieser Wahrheit so durchdrungen, dafs er in einem Briefe an den Referenten über die auf ihre eigene Hand, unbekümmert um das Ganze spielenden Kraftgeister unter den Schauspielern sagt: „Welch' heilige Scheu Goethe vor solchen Kraftgeistern hatte, als er auf der Weimarer Bühne sein bewundertes Ensemble herstellte, ist bekannt, und nur der Unverstand, unkünstlerischer Sinn kann seinen Widerwillen tadeln. Goethe, als er sich seinen Theaterstaat schuf, ging so anerkennend, als — besorglich jeder überschwänglichen Naturkraft aus dem Wege, und gewifs, sie pafst einmal mit ihrer eitlen Grenzenlosigkeit in keinen Kunstverein, der seine Grundgesetze hat, *die Willkühr ausschliefst und Beschränkung will.*" — Selbst bei dem geringen Mafse der philosophischen Bildung unsers Verf.'s fällt es dennoch auf, aus solchen Gründen die Schauspielkunst zur blofsen Profession (ein Lieblingsausdruck des

Verf.'s von dieser Kunst) herabgedrückt zu sehn. Solche Vorstellungen fuhret unser Verf. nun zu einem wahren Gespinnst der schiefsten Ansichten aus, zu welchen selbst Diejenigen, welche nur durch einen gesunden Tact unterstützt werden, auch unabhängig von aller philosophischen Bildung, sich zu bekennen schämen würden. Hierher gehört die Vorstellung von der *Freiheit des Schauspielers im Denken und Empfinden* und der *Ruhe*, die er uns im Affecte zeigt. Der freie Zustand des Denkens und Empfindens wird, wie wir schon oben berührt, dem Schauspieler nämlich auf die der Aufführung vorhergehende Thätigkeit beschränkt und Dies als ein wesentliches Merkmal seiner, gegen andre Künste untergeordnet sein sollenden Thätigkeit bezeichnet. Das Räsonnement beruht wieder auf einer völligen Begriffsverwechselung, nämlich der Willkühr und der Freiheit, welche letztere aus der Natur der Sache hervorgeht und nur das innere Gesetz derselben entfaltet. Solche Freiheit, wie sie unser Verf. als einen so unschätzbaren Vorzug der andern Kunstthätigkeiten, im Gegensatze der Schauspielkunst, im Kopfe hat, verschmäht aber in der That jeder Künstler, und verschmäht sie um so mehr, je genievoller er ist. Oder meint etwa Hr. Hebenstreit, dafs ein Dichter, nachdem er die Idee seines Werkes concipirt hat, sich nun in der Ausführung dem, was unser Verf. Freiheit nennt, überlassen dürfe, oder dafs er nicht vielmehr in der Ausführung dem durch seine Idee ihm gebotenen innern Gesetze der Entwicklung folge? Kann etwa der Dichter einen in seinem Principe angeschauten Charakter in der Ausführung willkührlich handeln und sprechen lassen und nach seinem Belieben umgestalten? Kann dies der Maler? Ist der Künstler denn

nicht in dem Maafse Künstler, als er in seiner Schöpfung den Begriff des Organismus erreicht, der sich doch überall nach einem innern Gesetze, also fern von jeder Willkühr gestaltet? Nur der ohnmächtige Dichter folgt einer solchen vom Verf. geforderten Freiheit, welche von der, gleich der Natur, alles in unendlicher Zweckmäfsigkeit bildenden ächten Kunst verschmäht wird. Nur der schlechte Dichter giebt „Spinnenfufs und krötenbauch und Flügelchen dem Wichtchen" und gebiert in seiner Zeugungsunfähigkeit ein Ungeheuer, welches die Natur, wie die Kunst gleichmäfsig ausstofsen. Entspricht denn aber nicht die der Aufführung vorhergehende Thätigkeit des Schauspielers, durch welche er das Charakterbild anschaut und innerlich zu einem vollständigen Menschen formt, dem Act der freien Conception des Dichters und Mahlers, welche ihrer Ausführung vorhergeht? In Betreff der *Freiheit des Schauspielers* sagt Goethe einmal in den Gesprächen mit Eckermann 2, p. 159 sehr schön und ganz in dem von uns entwickelten Sinn: „Ich habe Unzelmann in dieser Rolle gesehn, bei dem es einem immer wohl wurde, und zwar durch die *grofse Freiheit seines Geistes*, die er uns mittheilte. *Denn es ist mit der Schauspielkunst, wie mit allen übrigen Künsten.* Was der Künstler thut oder gethan hat, setzt uns in die Stimmung, in der er selber war, als er es machte. Eine freie Stimmung des Künstlers macht uns frei, dagegen eine beklommene macht uns bänglich." Aber die Ruhe soll *Mechanismus* sein, weil die Leidenschaft des Schauspielers *Schein* ist. Unser Verf. führt mehrere Aeufserungen von Schauspielern an, welche Zeugnifs ablegen, wie dieselben mitten in dem heftigsten Ausdruck der Leidenschaft doch auch

zugleich völlig über dem Affecte gestanden haben. Dies soll, man denke, aus dem Mechanismus dieser Kunst stammen! Nur weil die ganze Thätigkeit des Schauspielers dem Verf. ein erlernbares Maafs von Bewegungen und Vortrag ist, („Gleichheit der Bewegungen und Stellungen in Bezug auf Adel und Grazie, heifst es, ist ein Pflichttheil, welchen der Bühnenspieler dem dichterischen Kunstwerk schuldet, aber keine Künstlerschaft" p. 67. sic!) nur daraus folgert er die Eigenschaft der Ruhe mitten in der Leidenschaft; sie ist dem Verf. ein neues Argument für sein Hirngespinnst vom Mechanismus dieser Kunst. Es wäre unmöglich, den Verf., dem für die Auffassung des Lebens, wie der Kunst, alle Requisite fehlen, über die Verkehrtheit seiner Vorstellung belehren zu wollen. Darum nur so viel über diesen Punct. In aller Kunst ist die Begeisterung, oder um einen Platonischen Ausdruck zu brauchen, der göttliche Wahnsinn nur dann wahrhaft schöpferisch und Quelle eines *Kunstwerks*, wenn ihm die Besonnenheit, als die begränzende, die Maafslosigkeit und Willkühr einschränkende Macht unablässig zur Seite geht. Erst durch das Moment der Besonnenheit ist die Herrschaft über den Stoff bedingt, denn sie ist diejenige Macht, welche dem Gränzenlosen Maafs setzt; ihre Kraft übt daher auf den Anschauenden erst die eigentlich versöhnende Gewalt aus. Je schöpferischer die Natur eines Künstlers ist, je mehr er in den Abgrund seiner Seele zurückgreift, ein um so höheres Maafs von Besonnenheit mufs ihm zur vollen künstlerischen Wirkung zu Gebote stehn. Die höchste Stufe des künstlerischen Schaffens ist daher diejenige, wo der Genius diese beiden, für den Verstand einander ausschliefsenden Mächte der Begeisterung

und Besonnenheit mit gleicher Energie zusammenhält und zu Momenten seiner Lebendigkeit macht. Dasselbe gilt vom *Schauspieler*. Erst der der Naturgewalt völlig entwachsene Darsteller hat jene Ruhe erlangt, durch welche er mitten im Affect über den Affect herrschend, über seinen Stoff frei schaltet, und das Maafs seines Empfindens in jedem Momente nach seiner Intention steigern und einschränken kann, wodurch er uns im *Schein der Leidenschaft* den ungeschmälerten Eindruck *wirklicher Leidenschaft* erregt. Den Schauspieler auf dieser Stufe haben wir ausführlich in unserer Kunst der dramatischen Darstellung im Verhältnifs zum Standpunct der unmittelbaren Empfindung und der Reflexion geschildert und in seinen wesentlichen Richtungen verfolgt (p. 80—91). Die aus dem Mechanismus hervorgehende Ruhe werfen wir billig zu der Ruhe des Todes. Eben derselbe Shakespeare, von dem unser Verf. einmal zu behaupten nicht Anstand nimmt, er habe nicht mehr gefordert vom Schauspieler, als seine Rolle vorzutragen und mit dem nöthigen Gebärdenspiel zu begleiten (p. 329), hätte durch seine klassische Lehre zu den Schauspielern: „Mitten im Strom, Sturm und, wenn ich sagen mag, Wirbelwind einer Leidenschaft müfst ihr euch eine Mäfsigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt," unsern Verf. über die wahre Bedeutung der von ihm so gemifshandelten Ruhe in der Darstellung belehren können. Aber der Verf. liest eben auch aus Shakespeare nur die dürftigen Kategorieen seines engen Verstandes heraus, mit denen er an den Dichter herantritt. Es ist ein wirkliches Leiden, Jemanden über eine Thätigkeit absprechen und erklären zu hören, „dafs alle Geheimnisse derselben auf blofsen Zufällig-

keiten berufen" (p. 39), der auch nicht die entfernteste Ahnung von dem Wesen dieser Thätigkeit hat und dabei den Uebermuth des Dilettantismus besitzt, Alles das, was über sein Verständnifs hinausgeht, für verkehrt und sinnlos zu erklären. So ist es allen den vom Verf. kritisirten Aeufserungen ergangen, welche, so wenig sie auch meist für den jetzigen Standpunct des Kunstbewufstseins ausreichen, doch das Bewufstsein unsers Verf. noch unendlich hinter sich zurücklassen. Wir rechnen dahin die von Ziegler aus seinem System der Schauspielkunst mitgetheilten Aeufserungen p. 59, in denen sich allerdings Manches sehr Ueberschwängliche und Unbestimmte findet, die aber von dem Verf. grade in den Puncten gemifshandelt werden, welche über die Beurtheilungskraft des Verf. weit hinausliegen (vgl. p. 59 über die ganze von Ziegler mitgetheilte und kritisirte Stelle). So ergeht es den aus den Memoiren der Clairon mitgetheilten Aeufserungen (vgl. p. 188 u. s. f. und p. 53), welche zum Theil von dem grofsen Sinne dieser ausgezeichneten Frau Zeugnifs geben. Hier gesellt sich zum subordinirten Standpunct unseres kritikers noch der hämische Ton gegen die Schauspielerin, die sich von dem Werth ihrer Kunst durchdrungen zeigt, da sie nach unserm Verf. dadurch schon ein Verbrechen begeht, dafs sie sich zu einer selbstständigen, freien Kritik ihrer Kunst und ihrer Stellung im Leben erhebt. Wie wird nicht Iffland mifsverstanden! p. 50 und 51, Lessing geschulmeistert! p. 58 (der Verf. nennt es berichtigt), während er den Sinn der Lessingschen Worte gar nicht gefafst hat. Wie Schlegel's und Shakespeare's Autorität gemifsbraucht worden ist, sahen wir bereits.

Unser Verf. kennt in der ganzen Kunst des Schau-

spielers nur die Seite der Technik und die Nachbildungsfähigkeit des Erlebten. Aus der erlernbaren Technik folgert er den Mechanismus; aus der Fähigkeit das Wirkliche zu copiren, die Abwesenheit alles Schöpferischen in dieser Kunst. Der Verf. verwechselt hier wieder die negativen Bedingungen, die Vorstudien einer Kunst und das Princip ihrer Gestaltung. So wichtig und unschätzbar es dem Schauspieler ist, ein hohes Maafs von Technik durch Fleifs zu erwerben, einen Schatz erlernbarer Gewandtheit, Sicherheit, Freiheit und Vielseitigkeit in der Recitation, wie in der Gesticulation zu erringen, so sehr wir selbst auch, grade um die Kunst des Darstellers immer mehr zu adeln, darauf dringen, dafs sich derselbe nicht minder, als der Musiker, Bildhauer und Maler der harten Arbeit zur Erwerbung eines Maafses erringbarer Technik unterziehe (Kunst der dramatischen Darstellung p. 12—17), so wenig schliefst sich doch damit die Kunst des Schauspielers selbst ab.

Die Vorschule, die Bedingungen sind doch noch nicht die Kunst. Haben etwa der Maler und Bildhauer nicht ihre sehr schwer erlernbare Technick? Gehn sie aber darin auf? Ist man mit einem hohen Grade dieser technischen Fertigkeiten ein Künstler? Ja, ist selbst der ausübende Musiker mit dem höchsten Maafs erringbarer, selbst erstaunenswürdiger Fertigkeit schon Künstler? Es ist bei der Schauspielkunst gewifs nichts beklagenswerther, als dafs die Mitglieder meist so roh, so gar nicht vorgebildet, oft ohne alle Technik in die Werkstatt der Kunst treten, dafs man hier so oft von dem Wahne ausgeht, auch im Schlafe kränze erwerben zu können. Aber auch die ausgebildetste Technik und das überraschendste Nachahmungs-

talent machen doch nimmermehr einen Schauspieler zum Künstler! Denn die glänzendste Herrschaft über den Ton, wie über den Körper und die Physiognomie, eine reiche Beobachtungs- und Nachahmungsgabe sind für sich genommen unvermögend, uns den Herzschlag eines Charakters mitempfinden zu lassen. Die Geistesmacht, einen lebendigen Menschen aus einem Stücke anzuschauen, alle seine Aeufserungen und Lebensthätigkeiten aus einem Puncte organisch erwachsen zu lassen, und ihn mit voller Freiheit und sinnlicher Klarheit aus sich zu entlassen, ist der tiefste Kern des grofsen Schauspielers. Ihm dienen Beobachtungsgabe, Nachahmungstalent und der ganze Umfang der Technik nur zum *Stoff*, um sie zur Darstellung des innerlich Angeschauten zu verwenden. Ohne den Besitz dieser Mittel sehn wir ein sprödes, der Versinnlichung seiner Anschauung widerstrebendes Material und den unkünstlerischen Kampf des Gedankens mit seiner Versinnlichung. Aber zwischen der Bedingung, unter welcher etwas in die Wirklichkeit eintreten kann, und dem Quelle, aus dem diese Wirklichkeit entspringt, ist eine unendliche Kluft. Der Verf., der so gern und so ausschliefslich sich an das, was er Erfahrung nennt, zu halten pflegt, hätte doch von ihr wenigstens so viel lernen können, dafs die Darsteller ächt dichterischer Charaktere, vor allem der reichen Shakespeare'schen Menschen, so sehr selten sind. Woher? Weil eben weder der glänzendste Mechanismus, noch eine Zusammensetzung von Beobachtungen jemals das Bild eines Shakespeare'schen Menschen geben können; weil dazu eben das gehört, was unser Verf. gar nicht kennt, und was die Kunst des Schauspielers erst zur Kunst macht. Ja selbst in jedem einzelnen Theile

der Schauspielkunst giebt es Puncte, wo keine Technik ausreicht. So bringen weder der Calcül des Verstandes, noch die gröfste Geschicklichkeit in der Handhabung aller äufsern Mittel eine wahrhafte Charaktermaske hervor. Auch hier mufs der Act innerer Anschauung vorhergehn, die aus der freien Phantasie das concrete sinnliche Bild zu dem idealen Bilde schafft (vgl. das in der Kunst der dramatischen Darstellung über die Charaktermaske Gesagte p. 351 u. s. f.). Unser Verf. giebt durch seine Darstellung einen neuen Beweis, wie die Erfahrung, welche der Mensch macht, immer von dem Geistesgehalt, den er mitbringt, abhängig ist, indem derselbe in der Schauspielkunst nie etwas anders, als den Mechanismus und die Copie der Wirklichkeit, erfahren hat; denn er lehrt unter Anderen, „die Erfahrung aller Zeiten sei, dafs dem Schauspieler nicht die Gelegenheit gegeben ist, in die tiefsten Abgründe des Herzens hinabzusteigen und sich das Grofse und Edle anzueignen" (p. 353). Die Kunst des Gestaltens, der freien Entfaltung eines dichterischen Charakters hat Hr. Hebenstreit nie erfahren können, weil diese Factoren jenseit seines Anschauungsvermögens liegen.

Aber die dramatischen Künstler mögen sich trösten über die vielen Verunglimpfungen, welche ihre Kunst von unserm Verf. erfahren hat. Derselbe ist im Grunde mit der ganzen dramatischen Poesie, ja mit allem Grofsen, was ihm unter die Hände gekommen ist, nicht besser umgegangen. Eure Kunst beruht auf Täuschung! („die beste theatralische Darstellung ist einer optischen Täuschung verwandt, weil sie vorübereilt und nicht gestattet, dafs man ihr einen unwandelbaren Maafsstab der Beurtheilung anlege" p. 325).

Der Schauspieler spielt ja nur zur Schau, seine Kunst kommt nicht aus dem Herzen! Damit man nicht meine, ich scherze, nur eine Stelle für viele. p. 253 heifst es: „Allein sei der Schauspieler auch noch so rechtlich, dennoch kommt seine sogenannte Kunst nicht vom Herzen und geht auch nicht zum Herzen; sie ist eine Buhlerin um äufsern Beifall, wobei das Herz und die Empfindung des Schauspielers keine Rolle hat und nicht haben darf; denn es handelt hier sich nicht um Wahrheit, sondern um Täuschung", vgl. noch p. 251 und vor Allem p. 259 lauter Variationen desselben Themas. Was ist das Kriterium der *rohen Masse*, der Kunst gegenüber? Offenbar, sich nur an der plumpen Wahrheit und nicht am schönen Schein erfreuen zu können. Die Wahrheit aus der zweiten Hand der Schönheit ist dem verschlossen, der nur die sinnliche Wahrheit der gemeinen Wirklichkeit kennt! Der Herold im Mummenschanz redet daher die rohe Menge also an:

„Ihr Täppischen! ein artiger Schein
Soll gleich die plumpe Wahrheit sein".

Man wird uns hoffentlich nicht zumuthen, dergleichen ernsthaft widerlegen zu sollen. Hat es unser Verf. doch, wie er uns versichert, nie erlebt, dafs vor der Macht theatralischer Darstellung „alle Schranken des Unterschieds fallen, Rang, Titel und Ordensbänder unsichtbar werden und sich alle an dem grofsen Freudengedanken laben: ein Mensch zu sein," p. 272; er bezweifelt aber auch, dafs es je erlebt werden könne. Die eine Wahrheit bleibt dabei unangetastet, dafs sich der Verf. gewifs, der Darstellung eines grofsen Dichterwerks gegenüber, nie so weit vergessen hat, nur menschlich zu empfinden und dafs er gewifs immer

seine liebe Persönlichkeit mit Haut und Haaren dabei festgehalten hat. O er würde, Romeo und Julia gegenüber, nicht so weit sinken, zu vergessen, dafs er etwa Hofrath ist, oder einen Orden hat und zu Gmunden als ein grofser Kunstkenner lebt! Aber ich wollte die Darsteller trösten und bin unvermerkt in die Mittheilung der lächerlichsten Angriffe gegen ihre Thätigkeit hineingerathen. Dennoch zu ihrem Troste so viel. So selbstständig und erhaben über das elende, durch Mechanismus täuschende, herzlose Metier des Schauspielers unserm Verf. die wirkliche Kunst erscheint, so haben die Darsteller doch an der dramatischen Poesie selbst einen honetten Leidensgefährten. Unser Verf. sagt p. 290: „Theaterstücke haben ja das mit den Romanen gemein, dafs sie gröfstentheils nur Gemälde geben, worin die Verff. eine beliebige Portion von ihrer Phantasie und ihren Idealen hineinlegen und wobei es ihnen weniger an der innern Würde liegt, als an dem Beifall der Leser und Zuhörer;" vgl. p. 292, wo bewiesen wird, dafs das Schauspiel nie auf höhere Menschenbildung einzuwirken vermag. „Die moralische Wahrheit in den Schauspielen ist zu sehr mit moralischer Lüge, die glücklichen Gedanken mit Schiefheiten u. s. f. versetzt und verbunden, dafs das wenige Gute von Widerspruch, Unnatur und Ungeschmack erdrückt und gleichsam erstickt wird." Man höre warum? Der anziehendste Stoff der Schauspiele ist nämlich gröfstentheils von „Revolutionsscenen der innern Wahrheit" (sic!) d. h. „von dem Widerstreit der Sinnlichkeit und des Vernunftgesetzes dargeboten." Das Theater ist daher zu weltlich und unwürdig, um heilige Gegenstände in seinen Kreis aufzunehmen. Es dient im Ganzen nur weltlichen Zwecken p. 280. Hier

folgt die Strafpredigt gegen eine Abhandlung Dräseke's aus dem Jahre 1815: „die Darstellung des Heiligen auf der Bühne," welcher darüber sehr hart angelassen wird, dafs er „als ein protestantischer Geistlicher, von seiner kirchlichen Würde herabsteigt und der Bühne ein Gleiches, oder auch Gröfseres zutraut und einräumt, als die Kirche gewährt und gewähren kann" p. 283. Ein ehrenvolleres Zeugnifs war dem protestantischen Theologen nicht auszustellen; denn es heifst bekennen, dafs er sich von pfäffischer Bornirtheit und Geschmacklosigkeit frei zu machen gewufst, dafs er sich über die Engherzigkeit des nur theologischen Bewufstseins zur Anerkennung des ewigen Gehaltes in der Kunst, namentlich in ihrer höchsten Gattung, dem Drama, muthig erhoben hat. Aber jubelt, ihr Schauspieler, die ihr nur um den Beifall der Menge buhlt, deren einziger Impuls die Eitelkeit sein soll, ihr habt einen Gefährten — *an Shakespeare!* „Selbst Shakespeare heifst es, p. 296, dürfte von diesem Vorwurf (nämlich des Buhlens um den lauten Beifall der Menge) nicht frei sein, denn auch er stattete Charaktere roher Leidenschaftlichkeit und Grausen erregender Rohheit mit Seelengröfse und mit Erhabenheit des Geistes aus." Armer Macbeth, armer Richard! Seid ihr nun zufrieden! Mit dem Manne, denk' ich, könnt ihr ganz heiter das Schaffot besteigen. Wir geben es auf, dergleichen Cruditäten des Verf.'s noch zu häufen, obgleich Material genug dazu da ist *). Viele Vorstellungen

*) Nur ein Zeugnifs von dem Kunstverstande unsers Verf.'s mag hier noch eine Stelle finden p. 9. „Es dürfte, auch ihm, nicht zuschwer nachzuweisen sein, dafs die strengen und schneidenden Urtheile des Aristophanes über Euripiden ihre hauptsächlichste Quelle in dem Beifall hatten, dessen die

sind in dem Momente, in welchem sie ausgesprochen werden, auch zugleich gerichtet.

Aber wir haben noch eine andere Seite unseres Werks zu berühren, nämlich das Urtheil unsers Verf.'s *über die Schauspielkunst von ihrer sittlichen Seite und die staatsbürgerliche Stellung der Schauspieler*, welche mit dem ersten Puncte genau zusammenhängt. Man darf, nach dem Bisherigen, schon darauf gefafst sein, die Träger jener Kunst, welche im Gegensatz der Lehrer und Prediger „als vom Staat bestellter Männer zur unmittelbaren Ertheilung des Unterrichts, zur Gründung und Beförderung der Bildung" nur Leute sind, „die ihre eigne Persönlichkeit, ihr Herz, ihr Gefühl verläugnen müssen, um die ihnen übertragenen Rollen zur Schau zu spielen" (p. 253), nicht als freie sittliche Wesen behandelt zu sehn. Der Feldzug gegen die sittliche Berechtigung dieser Kunst und ihrer Organe ist nur eine Folge des theoretischen Standpuncts des Verfassers. Meint er ja doch selbst, so tief stehe der Stand der Schauspieler, dafs sehr zu zweifeln, ob Jemand, welcher sich die von einem Andern (J. Koller in seiner in unserm Werke mitgetheilten Preisschrift: wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten beitragen?) für den dramatischen Darsteller geforderten Kenntnisse und Fertigkeiten aneignen müfste, den Schauspielerstand je erwählen wird. „Hätte indefs der Schauspieler, so fährt Hr. Hebenstreit fort, auch alles Geforderte erworben, so würde er allerdings wohl

---

Tragödien des Letzteren sich erfreuten." Wie wenig Beifall mufs dann Sophokles gehabt haben! Man mufs ein solches Urtheil zweimal lesen, um an seine Existenz zu glauben!

Duldung und Achtung (*nach Umständen*) *ansprechen*, aber darum noch nicht jedem Staatsbürger mit Ehre, an die Seite treten können, weil er in der Ausübung seines Geschäfts *keine eigne Persönlichkeit geltend machen kann; worauf doch der Werth eines Staatsbürgers beruht.* Steht er nun hierin schon dem einfachen Bürger nach, um wie viel weiter noch von einem Lehrer und Prediger!" p. 253. Also des Staatsbürgers Vorzug vor dem von der staatsbürgerlichen Ehre ausgeschlossenen Schauspieler besteht darin, dafs jener die *eigne Persönlichkeit* geltend machen kann. Was soll denn hier die eigne Persönlichkeit? Ist sie der Träger öffentlicher, allgemeiner Interessen, an welche sich der Staatsdiener hingiebt, hilft derselbe durch sie die politische Vernunft mit verwirklichen, so theilt des Schauspielers Persönlichkeit diese Ehre, der, wenn er von dem Ernst und der Bedeutung der erziehenden und bildenden Kraft seiner Kunst durchdrungen ist, sich gleichfalls zu einem Werkzeug für allgemeine, ideale Zwecke macht. Soll die eigne Persönlichkeit aber das Belieben, die Willkühr ausdrücken, welcher der Staatsbürger mehr huldigen dürfe, um so stände derselbe ja unter dem Schauspieler, dem dazu kein solcher Spielraum vergönnt ist. Und nun gar der Prediger! Er, denk' ich, soll vor Allem die eigne Persönlichkeit zum Gefäfs für die Lehren des Christenthums machen und nicht die vorlaute Weisheit der eignen Persönlichkeit, sondern die christlichen Glaubenswahrheiten verkünden. Damit wird doch unser Verf. gewifs einverstanden sein. Ein Prediger, der auf der Kanzel die eigne Persönlichkeit und nicht vielmehr die Macht des christlichen Glaubens walten liefse, zu dessen Organ sich die Persönlichkeit machen

mufs, wäre eben so zu verdammen, als ein Schauspieler, der nicht den objectiven Inhalt seiner Rolle vermittelst seiner Persönlichkeit zu gestalten, und sich darin aufzugeben vermöchte. Es sieht also mit dem Vorzug der eignen Persönlichkeit, welche dem Staatsbürger und vor Allem dem Prediger die erhabene Stellung über den verächtlich behandelten Schauspieler verleihen soll, sehr übel aus. Aber eine gewisse Achtung soll doch auch dem Schauspieler zu Theil werden, d. h. ganz Paria soll er nicht sein! „Dem wirklich verdienstvollen Schauspieler, heifst es, der zugleich ein rechtlicher Mensch ist, wird deshalb (weil nämlich der Staat die Theateranstalten, Sachen und persönliche Dienstleistungen dem Mindestfordernden in Pacht überläfst, und die Dienste, welche der Pachter zu verlangen berechtigt ist, zum Sachenrecht gehören) die öffentliche Achtung nicht entzogen, er wird jedoch sein Verdienst *nicht sowohl in seinem Gewerbe*, als in der *gewissenhaften Erfüllung seiner eignen Verpflichtungen* und in *seiner Rechtlichkeit* zu suchen haben" p. 313. Also nicht einmal die Standesehre des Handwerkers wird dem Schauspieler gelassen; jener darf sich auf seinen Fleifs, seine Tüchtigkeit in der Verarbeitung seiner Stoffe etwas zu Gute thun, er darf darauf die Ansprüche auf bürgerliche Achtung gründen. Dem Schauspieler ist es nur vergönnt, die Verachtung, welche auf seinem Gewerbe ruht, durch die Pflichten, die er als *Specfsbürger* (denn Staatsbürger ist er ja nicht) erfüllt, zu *vermindern*. Erst wenn, so zu sagen, ein Ueberschufs von guten Werken der Redlichkeit vorhanden ist, wird dieser dazu verwendet, die Schmach abzuwaschen, die auf seiner Thätigkeit, als Schauspieler, ruht. O wie wahr ist es

doch, dafs die Herzenshärtigkeit fast immer eine Folge der Verstandesbeschränktheit ist! Das Herz schrumpft, durch den borniren Verstand zusammen; nur ein grofser Sinn erzeugt auch ein grofses Herz!

Natürlich mufs sich unser Verf. darüber entsetzen, wenn ein so unnützes Geschöpf, wie ein Schauspieler, „der sich weder in der freien Selbstständigkeit eines Künstlers, noch in dem abgeschlossenen Verhältnifs eines Staatsdieners befindet, welcher nach vorhandenen Staatsvorschriften den Staatszweck befördern hilft" (p. 43), in dem Lohn, den er empfängt, dem Gehalt der Staatsdiener angenähert wird. Nach der Definition, die unser Verf. von einem Staatsdiener giebt, dürfen sich dieselben indessen auch nicht viel auf ihre Thätigkeit zu Gute thun und wir zweifeln, ob ein Staatsdiener eine Verherrlichung für sich adoptiren möchte, wonach er nur zu dem Executor der Staatsvorschriften gemacht wird. Nach dem Mafsstabe unsers Verf.'s wäre übrigens der Schauspieler eigentlich dem Hungertode Preis gegeben, da es doch schon eine Menge Staatsdiener giebt, welche kaum das Leben fristen können. Aber darf uns das Wunder nehmen? Unser Nützlichkeitsmann hat ganz Recht. Denn nützlicher, d. h. für die Sinne und den stupiden Verstand unmittelbar in das Ganze einer grofsen Maschine eingreifender ist allerdings die Thätigkeit des Kanzellisten, als die Schöpfungen Garrik's, Fleck's, Talma's und der Rachel! Hat ja doch unser Verf. die Stirn zu erklären p. 122, „dafs der Mann, der einen Morgen Landes urbar gemacht hat, in den Augen des Weltbürgers höhere Verdienste besitzt als die Garrik's und Lekain's aller Jahrhunderte." Unser Verf. versäumt, wie wir sehn, Nichts, um sich nach allen Seiten als

ein völlig antiquirtes Wesen zu vervollständigen. Der Schauspieler, sagt unser Verf., hat sich dem Publicum *verdungen*, darum ist es auch berechtigt, *meisterhafte* Darstellungen zu fordern, p. 257. Nun soll der Miethling auch noch Meisterhaftes geben? Ich denke, der ist zufrieden, wenn er sein Pensum absolvirt, zur rechten Zeit erschienen und nicht — ausgepfiffen worden ist. Aber auch das Publicum darf sich auf unsern Verf. nicht mehr zu Gute thun, als die Staatsbürger. Denn wer sich die Leistungen einer Kunstthätigkeit *dingen* wollte, würde sich nicht minder degradiren, als wer sich dazu verdingt. Allerdings dient der Schauspieler dem Publicum. Aber dies Verhältniss ist ein völlig *freies*. Der Schauspieler erkennt und muss in dem Publicum, als Totalität gefasst, (nicht wie es an diesem und jenem Abend, in dieser oder jener Stadt, in diesem oder jenem Recensenten erscheint), seinen *Souverain* erkennen, denn einen höheren Gerichtshof hat er nicht und kann der Schauspieler nicht haben. Von dieser Jury giebt es keine Appellation! Zwischen Schauspieler und Publicum herrscht ein Verhältniss der geistigsten Wechselwirkung, das in der Wirklichkeit zwar oft genug befleckt wird, das aber doch auch in der Wirklichkeit immer wieder in seiner Wahrheit hervorbricht. Die Zuschauer sind die Schwingen des Darstellers; er setzt sie erst in Bewegung. Welch eine Kraft er diesen Schwingen zu leihen vermag, wie weit sie ihn heben und tragen, das hängt allein von dem Maasse seines Genies ab.

Wie der Schauspieler, so ist der Redner vom Publicum abhängig. Oder ist etwa die Wirkung des politischen Redners auf der Tribüne nicht einzig und allein bedingt von der ihm antwortenden Stimme des

Publicums, d. h. der öffentlichen Meinung, welche ihm aus dem lauten Denken der Presse, und aus den unmittelbaren Erfolgen in der Kammer entgegendringt? Hat er einen andern Gerichtshof? Ein Redner, der die Schwingen seiner Hörer und der Presse nicht zu bewegen vermöchte, gehörte eben so den Todten an, wie der Schauspieler. Weil der Letztere aber ganz auf die Gegenwart gewiesen ist, so kann er auch nie verkannt werden; das Maafs seiner Anerkennung, aufgefafst als Summe aller ihm entgegenströmenden Lebensäufserungen über seine Thätigkeit und seine Leistungen, ist auch das Maafs seiner Kraft und seiner Wirkungsfähigkeit, ein von der Mitwelt verkannter Schauspieler ist ein Unding; ein solcher ist vielmehr ein schlechthin gerichteter Schauspieler. Denn das Urtheil dieser Jury pflanzt sich nur als Tradition auf die folgenden Generationen fort, welche dasselbe nicht mehr umwerfen können, wie es bei denen möglich ist, welche ihre Werke der Nachwelt hinterlassen. (Vgl. was ich über das ganze Verhältnifs des Darstellers zum Publicum ausführlich entwickelt habe in der Kunst der dramatischen Darstellung p. 37 — 45).

Der Hafs gegen die Thätigkeit des Schauspielers, wie gegen die Stellung, welche sich der Stand in der Entwicklung der Civilisation errungen, erfüllen den Verf. so sehr, dafs er uns mit einer Fülle historischer Notizen beschenkt hat, woraus hervorgehn soll, dafs die öffentliche Meinung zu allen Zeiten sich gegen diese Art der Thätigkeit ausgesprochen und die sie Ausübenden mit mehr oder minder Verachtung behandelt hat. Wenn irgendwo, so offenbart sich in diesem Abschnitt die Kritiklosigkeit des Verf.'s zugleich mit einer Gesinnung, welche allen Forderungen der Civili-

sation Hohn spricht. In keinem Abschnitt fühlt sich die Natur unsers Verf.'s so heimisch, als da, wo er seine eigne Antipathie durch historische Zeugnisse meint unterstützen zu können. Wir berühren zunächst die Kritiklosigkeit in den Zeugnissen. Der Verf. wirft alle Zeugnisse späterer griechischer, römischer und christlicher Schriftsteller, namentlich der Kirchenväter, durcheinander. In einem Athem werden, was der Verf. nur hat fassen können, Aristoteles, Demosthenes, Philo, Josephus, Plutarch, Lucian, Klemens Alexandrinus, Athenäus, Philostrat, Cicero, Seneca, Valerius Maximus, Juvenal, Gesetze römischer Kaiser, Tertullian, Cyprian, Lactantius, Julian, Chrysostomus, Augustinus und Andere citirt. Wir haben mit Hinweglassung weniger Namen die Reihefolge der Zeugen getreu wiedergegeben (vgl. p. 77—89). Man wird zugeben müssen, dafs sie in schöner Ordnung folgen. Dieser äufseren Unordnung entspricht nun völlig der gänzliche Mangel der Kritik in der Auffassung der Zeugen. Griechen und Römer, Heiden und Christen halten hier gemüthlich Kameradschaft, der Hafs des Verf.'s gegen den Stand der Schauspieler verknüpft ihm dieselben zu brüderlicher Eintracht. Ist es Unwissenheit oder Böswilligkeit, welche den Verf. die bürgerliche Stellung der Schauspieler in der Blüthe des griechischen Lebens zu Athen gänzlich mit Stillschweigen übergehn läfst? Will er es nicht eingestehn, dafs der ideale Sinn der Griechen in ihrer schönsten Zeit in dieser Thätigkeit nicht nur nichts Schimpfliches, sondern sogar eine durchaus ehrenwerthe Beschäftigung erblickte, der sich eben daher auch die grofsen, allbewunderten Dichter selbst unterzogen? Dafs Sophokles und Aristophanes gespielt haben,

steht fest, und Niemand sagt uns, dafs dies ihre Ehre, ihre staatsbürgerliche Stellung beeinträchtigt habe. Nicht minder wissen wir, dafs Schauspieler zu diplomatischen Missionen gebraucht worden sind; wobei wir nur an Aristodemus und Neoptolemos erinnern wollen (vgl. Bode Geschichte der griechischen Poesie IV. p. 171). Derselbe Sinn, welcher in Griechenland das Drama, diese reifste Frucht der griechischen Poesie, schuf, derselbe ideale Sinn mufste auch die Thätigkeit, wodurch es an den Dionysien versinnlicht wurde, die Kunst des Schauspielers, als eine edle, den Göttern wohlgefällige anerkennen. Denn die Anerkennung einer Thätigkeit ist ja immer nur eine Folge des Werths, welchen das Bewufstsein auf dieselbe legt. Den Plato hier angeführt zu sehn, welcher aus seinem Staate überhaupt die Dichter verbannt, ist lächerlich, denn mit der Vertreibung der dramatischen Dichter müssen natürlich auch die Schauspieler fallen. Dafs sich bei einzelnen späteren griechischen Schriftstellern Aeufserungen über die Thätigkeit des Schauspielers finden, welche dieselbe mehr als handwerksmäfsige Beschäftigung darstellen, womit denn auch ganz natürlich eine gewisse Isolirung des Standes von der lebendigen Gemeinschaft der übrigen Mitglieder des Staats anhebt, ist übrigens sehr natürlich. Denn mit dem Momente, wo die höhere dramatische Poesie abgeblüht war, wo die Komödie nicht mehr das öffentliche Leben, sondern Privatverhältnisse und Familienverwicklungen zu ihrem Inhalte hatte, mufste auch die darstellende Kunst sinken, welche ihre Nahrung immer aus den grofsen Dichtern schöpft und deren Schwung mit dem Schwunge der dramatischen Poesie so eng zusammenhängt. Die so lange von

freien Bürgern ausgeübte Kunst des Schauspielers, sank zum Broderwerb herab. So entstanden wandernde Truppen, welche wohl Aristoteles vor Augen hat, wenn er fragt, woher die Sittenlosigkeit der Schauspieler rühre. Probl. 30, 10. A. Gellius N. A. 20, 4. Den Spott, welchen Aeschines von Demosthenes an einigen Stellen der Rede vom Kranze, als ehemaliger Schauspieler, erfährt, auf die Verachtung des Schauspielerstandes überhaupt deuten zu wollen, da er nur den schlechten Schauspieler, den ausgepfiffenen Tritagonisten trifft, ist eben so abgeschmackt, als den Vorwurf des Aeschines gegen den Schauspieler Timarch, dafs er sich durch Bestechung zu einem falschen Eide habe verführen lassen, auf die Charakterschlechtigkeit damaliger Schauspieler überhaupt zu deuten, wie unser Verf. thut p. 78. Soll nicht etwa auch für Aeschines politischen Verrath der ehemalige Schauspieler büfsen?

Dafs unser Verf. mit einer besondern Genugthuung einzelne Aeufserungen der Römer beibringt, aus welchen sich die niedrige Stellung ergiebt, welche die Schauspieler in staatsbürgerlicher Beziehung bei ihnen einnahmen, verateht sich. Nur ist auch hier Alles so kritiklos und verworren zusammengestellt, dafs auch nicht ein einziger allgemeiner Gesichtspunct heraustritt, nicht ein Versuch gemacht ist, diese Erscheinung aus dem Geiste des römischen Volks zu erklären. Für den Verf. haben die Stellen späterer Griechen mit den römischen Schriftstellern ganz gleichen Werth, sobald nur der Schauspielerstand darin herabgesetzt wird. Und doch gehört so wenig Geist dazu, um zu erkennen, dafs die ganze Stellung des Schauspielerstandes bei den Römern auf das engste

mit ihrer vom idealen Sinn entblöfsten praktischen Natur zusammenhängt, unter welche nicht weniger die dramatischen Dichter, als die Darsteller ihrer Werke sich beugen mufsten. Die dramatische Poesie, welche als Kunstgattung den Römern von aufsen kam und wenn auch durch römischen Geist nachher ausgebildet, doch niemals sich zum Range einer nationalen Schöpfung erheben konnte, worin der Römer ein aus seinem Geiste entsprossenes Erzeugnifs anschaute, konnte auch den Darstellern derselben nicht wahrhafte Ehre gewähren. Diese folgt immer nur dem, worin ein Volk seine innerste Geisteseigenthümlichkeit ausgesprochen und seine Lebensaufgabe erfüllt erblickt. Der Grund, den Cicero einmal für die geringern künstlerischen Leistungen der Römer, im Gegensatz der Griechen anführt, dafs bei jenen die Künstler weniger geehrt und bewundert worden seien, ist völlig unlogisch; denn die mangelnde Ehre ist nur eine Folge des unpoetischen Volksgeistes, der die Kunst zu seinem höchsten Ausdrucke nicht bedarf. Während nun das Drama als fremdes Erzeugnifs in Rom allmählig zu künstlerischer Vollendung gedieh, blieb das einheimische dramatische Gewächs, die Atellanen, in seinem rohen Anfange stehn, erhielt sich aber in schroffer Absonderung von dem eigentlichen Kunstdrama. Nur in diesem heimischen Possenspiel war es edlen römischen Bürgern gestattet, mitzuwirken, ohne dafs ein Makel auf dieser Beschäftigung lastete; denn mit der Theilnahme daran war weder Entfernung aus der Tribus, noch vom Kriegsdienste verbunden (vgl. Val. Max II, 4. Liv. VII, 2.). Unser Verf. möchte uns glauben machen, dafs diese Gattung dramatischer Scherze etwas *Schöpferisches* und *Selbstständiges* gehabt habe

und dafs also dies der Grund gewesen, warum die eigentlichen Histrionen von der Mitwirkung dabei ausgeschlossen blieben (p. 80). Unserm Verf. begegnet es hier einmal, mehr zu wissen, als alle andere Leute; nur schade, dafs seine Weisheit nichts als ein Hirngespinst ist, hervorgegangen aus seiner Einbildung von der Unselbstständigkeit und dem blofsen Mechanismus der Schauspielkunst. Denn so viel man wirklich von den Atellanen weifs, und das ist freilich sehr wenig, so waren diese ursprünglich wohl hauptsächlich Darstellung des Landlebens, in platt-römischer Sprache (ludierum Oscum) „später wegen der Verknüpfung mit den geordneten Dramen als exodia mit losem — gemischtem Stoff (satura) bearbeitet und zur volksthümlichen poetischen Gattung in vielfachem Wechsel erhoben." (Bernhardy Grundrifs der römischen Literatur p. 165 und aufserdem die Monographien über die Atellanen v. Schober und Weyer).

Der durchgreifende Zustand der Erniedrigung der Schauspieler bei den Römern ist nun, wie wir angedeutet, die nothwendige Folge einmal des unkünstlerischen Sinnes der Römer überhaupt, welcher sich namentlich in den sinnlichen Darstellungen gar nicht bis zum Genufs am schönen Schein, an der idealen Wirklichkeit erheben konnte, und dann der römischen Gravität und ihres zähens Festhaltens an dem, was ihnen mit der juristisch bestimmten Persönlichkeit unverträglich erschien. Die Persönlichkeit zu einem rein idealen Zwecke umwandeln, vermittelst derselben nur auf die Erheiterung freier, geniefsender Menschen ausgehn, erschien ihnen mit ihrem praktischen Sinn so völlig in Widerspruch, dafs sich ihrer Meinung nach dazu nur ein Nichtfreier hergeben konnte. Weil dies

Grundzug des römischen Charakters ist, so ist derselbe auch in allen Perioden der römischen Geschichte durchgreifend gewesen und hat zu gesetzlichen Bestimmungen geführt, (vgl. das Gesetz aus der Periode der Republik in digestor. lib. III. Tit. 2, und die römischen Kaisergesetze im Justinianischen Gesetzbuch (lib. IX. Tit. 10). Aus dieser Stellung folgt dann die entehrende Behandlung, der die Schauspieler, wenn sie durch schlechtes Spiel, oder durch Nachläfsigkeit, Abweichen von ihren Rollen u. s. f. gefehlt hatten, unterworfen wurden, von selbst; eine Behandlung, die uns durch Anspielungen und unzweideutige Stellen im Plautus genugsam beglaubigt wird. Zu ersterem gehören: Trinummus Act. III. sc. 2. v. 80. vgl. Act. IV. sc. 2. v. 147 u. s. f. und vor Allem die Schlufsworte der Cistellaria. Die verschiedenen gesetzlichen Bestimmungen in der römischen Kaiserzeit, welche, bei manchen Modificationen, doch alle darauf hinausgehn, die Atimie, welche auf der dramatischen Darstellung ruhte, zu fixiren, möge man bei Köpke in seiner Einleitung zur Uebersetzung des Plautus nachsehn, wo sie gut geordnet und zusammengestellt sind p. LXX — u. s. f. durch deren Benutzung auch unser Verf. in sein liederliches Citatenverzeichnifs einige Ordnung hätte hineinbringen können. Das so oft berührte Verhältnifs des Cicero zum *Roscius*, das ehrenvolle Zeugnifs, welches der Erstere über den edlen, sittlichen Charakter des Letzteren in der zu seiner Vertheidigung gehaltenen Rede, mit der gröfsten Wärme ablegt, bestätigt übrigens nur die tiefgedrückte bürgerliche Stellung der Schauspieler bei den Römern, indem den Roscius doch nur sein persönlicher Charakter über die mit seiner Thätigkeit verbundene Ehrlo-

sigkeit erhebt, daher Cicero in der Rede für Publius Quinctius cap. 25. von ihm sagt: Roscius sei ein so ausgezeichneter Künstler, dafs er allein verdiene, auf der Bühne gesehn zu werden, und ein so ausgezeichneter Mensch, dafs er allein verdiene, sie nicht zu betreten. Sein sittlicher Werth macht ihn also einer Emancipation würdig, welche seine allbewunderte, von eben so grofsen Studien, als Talent zeugende Kunst ihm nicht gewähren konnte.

Die Kritiklosigkeit unsers Verf.'s steigert sich noch bei der Anführung der Zeugnisse christlicher Schriftsteller, besonders der Kirchenväter, welche mit den römischen Schriftstellern in einem Athem genannt werden. Hr. Hebenstreit begreift nämlich gar nicht, dafs ihre Polemik wesentlich aus der Stellung des Christenthums gegen die damalige heidnische Welt hervorgeht, welche ihnen auch in ihren, freilich nicht selten sehr herabgesunkenen scenischen Spielen, als eine gottlose Welt erschien, mit der sich der Christ so wenig wie möglich in Berührung setzen dürfe. Daher die Polemik dieser christlichen Schriftsteller ganz consequent gegen die ganze Gattung dramatischer Spiele, gegen alles Theaterwesen gerichtet ist, und nur beiläufig bei ihnen der Schauspieler gelacht wird, die natürlich nicht minder verdammt werden, als die ganze Gattung der Poesie, der sie dienen. Der Verf. merkt nun gar nicht, dafs alle die von ihm angeführten Stellen des Tertullian, Lactantius, Augustinus und Isidorus, ihren Zorn gegen die Komödie überhaupt kehren, und keinesweges gegen den von der Thätigkeit des dramatischen Dichters geschiedenen Stand der Schauspieler. Unser Verf. hat leider keine Ahnung davon, dafs dieser Eifer nur eine Consequenz einer

neuen, das Heidenthum auflösenden Lehre war, welche, indem sie sich ein Reich erbaut, das nicht von dieser Welt ist, sich vor Allem gegen diejenigen Lebenselemente kehren mufs, in welchen sich noch die alte Welt und das heidnische Leben in seiner Entartung ankündigten. Wenn heut zu Tage aber die pietistische Richtung sich zur Bekräftigung ihrer rohen Bekämpfung der Bühne auf diese Zeugnisse beruft, so zeigt sie sich recht eigentlich als Geisteslängnerei, welche ein Bewufstsein, das beim Auftreten des neuen Princips seine volle Berechtigung hatte, auf eine Zeit anwendet, in welcher dies Princip bereits weltumgestaltend geworden ist und alle Lebensstoffe durchdrungen und umgewandelt hat.

Dafs unser Verf. die Zeit ausbeuten würde, in welcher wir die Schauspielkunst besonders durch die Geistlichkeit, als unheilig und unchristlich bezeichnet sehn, liefs sich erwarten. Mit einem innigen Behagen citirt uns der Verf. eine Menge von Bestimmungen und Vorschriften, aus denen die staatsbürgerliche Erniedrigung der Schauspieler hervorgeht; aber auch hier fehlt nicht minder die Kritik, und die Auffassung allgemeiner Gesichtspuncte für diese Erscheinungen. Die Erbofstheit des Verf.'s gegen den Schauspielerstand hat dagegen hier ein sehr ergiebiges Feld sich zu ergehn. Dafs Garrik in der Westminster-Abtei beigesetzt wurde, wird von der Bemerkung begleitet, dafs diese Beisetzung vermittelst Einfluss und auf Kosten Anderer erfolgte, und dafs jeder Bürger in London für 100 Guineen nach seinem Tode einen Platz neben Newton in der Westminster-Abtei erhalten könne. Dafs aber gar im Jahr des Heils 1824, wie sich unser Verf. ausdrückt, Mad. Catalani von dem Publicum

Loudons zum Erscheinen gezwungen worden ist, weil sie ohne Grund ausgeblieben war, schwellt das Herz unsers Verf.'s vor Rührung bei dem Gedanken, dafs doch noch immer der Schauspieler, als ein vom Publicum durchaus abhängiges Wesen betrachtet werde.

Der Verf. wird übrigens gar nicht gewahr, dafs mit der Begründung des absoluten Königthums in Frankreich, nachdem die Kunst und namentlich die dramatische Poesie selbst zur Verherrlichung desselben diente, auch die Stellung des Schauspielers nothwendig eine etwas freiere werden mufste. Das absolute Königthum zeigt sich auch darin als absolut, dafs es selbst decretirt, dafs die Acteurs der Oper nicht entehrt sein sollten. Damit beginnt aber zugleich der Kampf der Geistlichkeit gegen diesen Stand, der von der weltlichen Macht zwar etwas gehoben, doch von der starren Geistlichkeit immer noch in die Klasse der Ehrlosen zurückgeworfen wird. Kann doch die Wittwe Molières nicht anders ein ehrliches Begräbnifs für ihren Gatten erlangen, als durch die Versicherung, dafs derselbe das Abendmahl genommen und als guter Christ habe sterben wollen. Eine neue Epoche in Rücksicht der bürgerlichen Stellung der Schauspieler beginnt gewissermafsen mit der Clairon. Denn in ihr gewinnt das Bewufstsein von dem Widerrechtlichen der socialen Stellung ihres Standes zum erstenmale einen energischen Ausdruck und strebt die drükkenden Fesseln abzuwerfen. Sie erliegt zwar in dem Kampfe, denn es wird nur das von Ludwig XIII. 1641 schon erlassene Decret erneuert, wonach den Schauspielern, wenn sie ihre Vorstellungen von aller Unreinigkeit frei erhalten würden, ihre Kunst nicht zur Beschimpfung gereichen sollte u. s. f. Die Clairon

erscheint, wie überhaupt, so besonders in diesem Kampfe als eine von grofsen, ächt menschlichen Empfindungen getragene Frau.

Es beweist nur die Gemüthsrohheit unsers Verfassers, dafs derselbe bei Gelegenheit der von edelem Stolze der Clairon eingegebenen Worte, welche sie an den sie in's Gefängnifs abholenden Polizeibeamten richtet, dafs sie sich zwar ganz den Befehlen des Königs unterwerfe, ihre Person, ihr Vermögen, ja ihr Leben von demselben abhängen, *ihre Ehre aber nur ihr Eigenthum sei, und der König über diese nichts vermöge*, — dafs derselbe die brutale Erwiderung des Polizeidieners: Vous avez raison Mademoiselle, là où il n'y a rien, le roi perd ses droits, eine *befriedigende* Antwort nennt. Anstatt sich an solchen Erscheinungen zu erquicken, in denen sich das Gefühl für menschliche Würde mächtig regt, welche für eine freie Zukunft der Menschheit arbeiten, für die Forderungen der Civilisation in den Kampf treten, zieht sie unser Verf. in den Schlamm seiner Sinnesweise herab. Die Schauspieler müssen zur Clairon mit Verehrung hinaufblicken!

Einen ähnlichen Kampf wie in Frankreich hat dieser Stand in Deutschland mit der öffentlichen Meinung zu bestehn gehabt; nur dafs hier die Formen der Ehrloserklärung dieser Thätigkeit noch schroffer und herabwürdigender erscheinen, als in Frankreich. Die empörendste Bestimmung ist in dieser Beziehung wohl die Verordnung, im Reichsabschied von 1116 und die Bestimmung im sächsischen Landrecht, dafs die Schauspieler unfähig sein sollten, vor Gericht ein Zeugnifs abzulegen. Die Verfügung Kaiser Leopold I. von 1665, wiederholt 1671, wirft die Schauspieler noch

mit dem niedrigsten herumziehenden Gesindel in eine Kategorie, welches alles, „nämlich Gaukler, Seilfahrer, Leyrer, Affen- Bären- Hundetanzmacher, Schalksnarren und Komödianten u. s. f. bedeutet wird, um die Bewilligung ordentlich anzuhalten und gegen Gebühren schriftlich gefertigte Scheine zu erheben." In demselben Geist sind die vom Verf. angeführten Zeugnisse aus Hamburg und Leipzig, von 1692, wonach die Schauspieler noch für excommunicirt gehalten werden. Nur die Mitglieder der Hoftheater fangen an, weil sie zur unmittelbaren Belustigung gekrönter Häupter dienen, eine etwas bessere Stellung zu gewinnen, wie uns die sächsische Verordnung von 1767 zeigt (vgl. p. 116), weil Diejenigen, welche gewürdigt wurden, allerhöchste Personen zu ergötzen, dadurch auch schon nicht mehr als so verächtliche Geschöpfe angesehn werden durften. Die von den Regenten Preufsens erlassenen Bestimmungen über die staatsbürgerliche Stellung, und das Urtheil über die Thätigkeit der Schauspieler mag man bei unserm Verf. selbst nachlesen p. 118 — 121. Unsere Leser können sich die Triumphe denken, welche der Verf. bei diesen Zeugnissen feiert. Dafs derselbe sich bemüht, diesen Zustand als den vernünftigen zu behaupten und nicht als einen durch die fortschreitende Geistesentwicklung überwundenen, versteht sich. Die Argumente dafür sind, wie sie für eine in sich verkrüppelte Vorstellung sein können. „Wo nämlich ein Staat, heifst es p. 120, einer gewissen Klasse von Menschen Vorrechte nicht beilegt, deren andere Klassen sich erfreuen, da mufs ein gesetzlicher Grund vorhanden sein, und dieser Grund beruht dann auch in der Beschaffenheit des Gewerbes, welches von der einen oder andern Klasse ausgeübt

wird." Es ist ein kostbarer Gedanke, eine Nichtgleichstellung, oder vielmehr eine Ausschliefsung von den staatsbürgerlichen Rechten als die *Nichttheilung* eines, andern Klassen geliehenen *Vorrechts* bezeichnet und die Vorstellung der Unehrenhaftigkeit des Gewerbes einen *gesetzlichen Grund* genannt zu hören! Es gehört zu den gröfsten Gedankenlosigkeiten, in die auch unser Vf. hineingerathen ist, aus dem Umstande, dafs es zur Zeit, wo noch ein Makel auf der Thätigkeit des Schauspielers lastete, dennoch grofse Schauspieler gegeben habe, wie denn allerdings Eckhof und zum Theil auch Iffland einer solchen Zeit noch angehörten, folgern zu wollen, dafs die staatsbürgerliche und sociale Gleichstellung der Kunst keinen directen Vortheil gebracht hat (vgl. p. 121). Zunächst handelt es sich hier gar nicht um einen Vortheil für die Kunst, sondern darum, dafs die Vernichtung des Vorurtheils, die Lösung der alten Schmach eine Forderung der Vernunft ist. Denn dieselbe zertrümmert in der Auflösung des alten rechtlosen Zustandes einer ganzen Klasse von Individuen nur die Formen, welche ihre Verwirklichung hemmten. Jede Frage nach dem Nutzen oder Frommen für die Kunst ist hier eine Schiefheit. Es kommt allein darauf an, ob dieser Fortschritt in dem Wesen der Menschheit begründet ist, und ob in diesem veränderten Zustande der Geist der Civilisation den nothwendigen Ausdruck einer höhern Stufe der sittlichen Freiheit erreicht hat. Wird denn überhaupt die öffentliche Meinung anders als durch das sich entwickelnde Bewufstsein geändert? Ist denn die sociale Stellung, welche endlich dem Schauspielerstande geworden ist, etwas anders, als ein besonders der Geistlichkeit und der von ihr bevormundeten bür-

gerlichen Gesellschaft abgekämpfter Sieg der Freiheit! Der Moment, in welchem sich ein altes Vorurtheil im Bewufstsein löst, wo eine Eisrinde von dem Herzen schmilzt, welche den freien, frischen Schlag desselben lange beengte, ist auch der Moment, wo ein neuer Zustand in die Wirklichkeit eintritt, es ist die praktische Folge eines theoretischen Prozesses. Es ist nicht minder begrifflos, wenn der Verruf, welcher auf dem Schauspielerstande so lange gelastet hat und erst nach einem langen Kampfe gewichen ist, als durch die Handlungen der Schauspieler, durch ihre früher allerdings gang und gäbe Leichtfertigkeit und selbst Zügellosigkeit des Lebens bedingt gedacht wird, so dafs er sich auch eben so durch ihre Handlungen, durch ein geordneteres Leben umwandeln liefse vgl. p. 252. Ist denn die Meinung, welche den Schauspieler in der Gesellschaft nicht als ein ebenbürtiges Mitglied anerkannte, etwa eine Folge ihres Leichtsinns und unsittlichen Wandels, oder lastete dieselbe nicht vielmehr auf der Natur dieser Thätigkeit selbst? Man betrachte doch nur das ganze Räsonnement unsers Verf.'s, der in dieser Rücksicht als ein würdiger Repräsentant vergangener Zeiten angesehen werden kann. Emancipirt er nicht den Schauspieler, sobald er als ein guter Spiefsbürger seine Pflichten erfüllt, während auf seiner Thätigkeit die alte Schmach haften bleibt? Weil eben die Beschäftigung des Schauspielers selbst als eine vom sittlichen Ernst entblöfste unchristliche, frivole erschien, gab man auch den von der Gesellschaft Ausgeschlossenen, als ein sittenloses Wesen Preis. Man gab ihm die Unsittlichkeit als eine natürliche Folge, gleichsam als ein Privilegium seiner ganzen Lebensthätigkeit zu. Der Schauspielerstand aber, als

ein verachteter, meinte seiner Seits der Gesellschaft, welche ihn ausgesondert, auch Nichts schuldig zu seiu. Seiner Isolirung folgte nothwendig eine Kriegserklärung gegen die guten Sitten der Gesellschaft, die man ihm nicht zutraute und deren Früchte man ihn ja auch nicht geniefsen liefs. Wer durch ein Vorurtheil von der freien Wechselwirkung mit der Gesellschaft ausgeschlossen ist, wie soll sich der zu einer freien Verehrung ihrer Gesetze und Formen erheben? Bestätigt denn nicht aber auch die Erfahrung diese Gedanken? Mit dem Siege der Civilisation, welche diese Thätigkeit als ein integrirendes Element der gesammten menschlichen Bildung anerkannt hat, hat sich auch der sittliche Zustand der Schauspieler gehoben; da den Vertretern dieser Thätigkeit die bürgerliche Achtung nicht mehr als eine seltene Ausnahme zu Theil wird, so fordert die öffentliche Meinung auch wieder, und ist darin ganz im Recht, dafs diejenigen, welche zu freien, ebenbürtigen Mitgliedern der Gesellschaft herangereift sind, sich nicht mehr für bevorrechtigt erklären, die Schranke der Sitte ungestraft verletzen zu dürfen. Dem Schauspieler aber ist mit dieser Emancipation auch der Reiz genommen, sich für die Ueberzeugung, welche man doch einmal von seiner Unsittlichkeit hatte, durch seine wirkliche Unsittlichkeit zu rächen. Mit der reformirten öffentlichen Meinung von der Thätigkeit des Schauspielers, und der grofsen Bedeutung der Bühne ist auch die innere Reform des Standes vor sich gegangen, welcher die Nothwendigkeit empfunden hat, den sittlichen Forderungen der Gesellschaft auch seiner Seits mehr nachzukommen.

Der Vf. hat ein merkwürdiges Talent, Facta auf-

zufassen und aus ihnen eine Bestätigung seiner Erbostheit gegen den Schauspielerstand herauszulesen. Der Schauspieler hat sich, nach unserm Vf., jegliche Beurtheilung gefallen zu lassen, weil er dem Publicum dient und jeder Zuschauer sich damit das Recht erkauft hat, ihn nach eigner Ansicht zu beurtheilen p. 123. Gewifs! Und mit wem theilt dies der Schauspieler? Mit Allen, welche dem Publicum, oder besser der gesammten Gesellschaft, als öffentliche Charaktere dienen. Oder ist etwa der Staatsmann und der Redner in constitutionellen Staaten weniger der Beurtheilung jeder Art unterworfen? Nimmt sich etwa die öffentliche Meinung durch das Organ der Presse nicht in jedem Momente die Freiheit, alle Diejenigen zu beurtheilen, welche sich als Träger des öffentlichen Geistes und allgemeiner Interessen darstellen? Dies ist ein *Vorzug* und *keine Schande!* Und in dieser Rücksicht ist die Entscheidung des französischen Gerichtshofs vom 17. April 1824 auf die Klage der Dejazet gegen den Journalisten Maurice, wegen Beschimpfung und Verläumdung, ganz consequent; weil der Gerichtshof erklärt, dafs, so hart und ungeziemend auch die gegen Mlle. Dejazet gerichteten Ausdrücke sind, dieselben gegen die Schauspielerin, nicht aber gegen die Person und die Privataufführung der Mlle. Dejazet gerichtet sind. Unser Verf. leitet die Mittheilung dieses Documents mit der triumphirenden Bemerkung ein, dafs der Schauspieler in dieser Hinsicht, nämlich in Rücksicht der öffentlichen Kritik niedriger stehe, als der Künstler und Handwerker, und dafs die Gesetzgebung dies auch durch die von uns erwähnte Entscheidung anerkannt habe. Der Schauspieler ist durch die gerichtliche Entscheidung vielmehr in seiner öffentlichen Wirk-

samkeit, als öffentlicher Charakter anerkannt worden, der als solcher über sich Dasselbe ergehn lassen mufs, was in constitutionellen Staaten jeder Minister, dem in Rücksicht seiner öffentlichen Thätigkeit von der Tribüne herab, wie durch die Presse die ärgsten Dinge gesagt werden dürfen, sobald nur der Privatcharakter dabei nicht angetastet wird.

Dafs unser Vf. mit Unwillen den Gedanken einer durch den Staat selbst erfolgenden Beförderung dieser frivolen Kunst verwirft, wird Jeder erwarten. Gleichwohl wird man durch die Wahl der Argumente, selbst nachdem man schon auf arge Dinge vorbereitet worden ist, dennoch fast überrascht. Die Forderung, Theaterschulen zu errichten und überhaupt für die Ausbildung des Schauspielers in ähnlicher Weise wie für die Ausbildung anderer Künstler Sorge zu tragen, mufs nämlich theils darum aufgegeben werden, „weil dadurch der Staat den Schauspieler und seinem Gewerbe einen bestimmten Rang ertheilen und das ganze bisherige Theaterwesen neu gründen müfste" p. 331, theils weil der Staat die Bühne „weder für eine Sittenanstalt, noch für eine Anstalt zur Geschmacksverbesserung anerkennt" p. 333. Nun wahrlich, dem Staate wird hier kein beneidenswerthes Bewufstsein geliehen. Um eine Klasse von Menschen, die einer idealen Beschäftigung ihr Leben widmen, von den staatsbürgerlichen Rechten auszuschliefsen, also ihre Ausschliefsung aus der Gesellschaft zu fixiren, und weil der Staat die Bühne nur für einen Tummelplatz sinnlicher Lust ansehn soll, darum soll er sich jeder Reform dieser Kunst enthalten! Die geforderte Passivität des Staates in dieser Beziehung ist also auf die Voraussetzung seiner *Inhumanität* und *Barbarei* gegründet! Und warum wird dem

Staate ein solches Bewufstsein aufgedrungen? Weil die dramatische Poesie weltlicher Natur und von dem Vor- und Rückschreiten der Zeit abhängig ist p. 211 und 247, „während die positiven Bildungsmittel in Kirche und Schule nicht wechseln, sondern ein Feststehendes, Dauerndes, Inneres (!) sind, welche in ihrem *Wesen* keiner Abänderung unterworfen sind" p. 242. Da haben wir's! Die Bewegung ist das Kreuz unsers Verf.'s! Dafs der Geist Vergangenes für vergangen zu erklären wagt, das einer Zeitrichtung Entsprungene durch neue Schöpfungen verdrängt, das ist das Verbrechen der dramatischen Kunst! Ihre Sünde ist, eine Geschichte zu haben und Geschichte zu erzeugen. Die Unfehlbarkeit und Reinheit der Kirche und Schule beruht darauf, der Bewegung, der Entwicklung, dem Fortschritt entnommen zu sein! Nun das können wir versichern: einen treuern Jünger der Stabilität des Unterrichts als unsern Vf. hat die positive Bildungsanstalt der Schule nicht aufzuweisen! Seit dreifsig Jahren hat er keine Geschichte erlebt! Das Positive, was er erlernt, ist ihm alles in alter Ordnung geblieben. Das Bedürfnifs des Umlernens ist nicht in seine Seele gedrungen, und wenn auch die frivole Welt, welche, wie die weltliche Kunst des Dramas, der Bewegung Preis gegeben ist, die Vorräthe des Verf.'s für verfault erklärt, er geniefst sie in Andacht, weil er an der frechen Bewegung der Geschichte keinen Antheil genommen hat.

Berlin, gedruckt bei J. F. Starcke.

15. Mai 1939
L.G. Bd. 5. S. 8

[illegible] in Appeal
vom 17.1.40.
[illegible]

[illegible]

25